BIANCO E NERO

RASSEGNA DI STUDI CINEMATOGRAFICI

ANNO XIII
LUGLIO - AGOSTO 1952 - N. 7 - 8

EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
CENTRO SPER. DI CINEMATOGRAFIA

BIANCO E NERO

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
LE EDIZIONI DELL'ATENEO ★ ROMA ★ MCMLII

Sommario

Disegni di Pietro Sadun

Direzione: Roma - Via dei Gracchi, 128 - tel. 33.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana*, presso Roberto Paolella, Via Bisignano 42, Napoli - *Redazione milanese*, presso Luigi Rognoni, Cineteca Italiana - Palazzo dell'Arte, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via dei Gracchi 128 - tel. 33.138 - c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 380 - Un numero arretrato il doppio

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO ROMA
ANNO XIII - NUMERO 7-8 LUGLIO-AGOSTO 1952

Regìa e registi italiani nel decennio 1915-1925

Ci siamo a lungo occupati, su questa rivista (Bianco e Nero — vecchia serie) del cinema italiano, fino agli inizi della prima guerra mondiale. Prima di accingerci a un rapido panorama del secondo periodo (1915-1925) — che segna tra l'altro l'affermazione di molti registi, i cui nomi ancora figurano nei quadri attuali della distribuzione — dobbiamo chiudere l'esame di quello precedente, mettendone in luce le sue piú importanti affermazioni sul piano dell'arte e cioè *la invenzione dello spazio* nella storia del cinema che va attribuita definitivamente ad Enrico Guazzoni ed al *movimento realistico* la cui iniziativa può essere assegnata decisamente al gruppo degli artisti della Morgana Film.

Invenzione dello spazio

Molte storie del cinema riportano una scena di una produzione francese del Film d'Art, dove si vede Mounet-Sully, il grande interprete del teatro classico, sulla ribalta della Comédie Française, che dirige un quadro del *Rétour d'Ulysse.*

Parecchi ricordano i particolari di questa scena: un angolo del teatro a vetri di Vincennes, Mounet-Sully al colmo dell'inspirazione, nel ruolo di Ulisse, con le maschie braccia nude ed i calzari di cuoio e tre o quattro personaggi che lo sentono declamare, avanti una tela dipinta che rappresenta la reggia di Itaca. Qui Ulisse smania poco ellenicamente alla maniera di Coquelin, il grande Coquelin dell'ineffabile Cirano. E Penelope sembra Fedra, una Fedra da primo premio del Conservatorio.

Ma l'osservatore attento, ha anche l'occasione di constatare in questo insieme dove tutto appare rigorosamente allestito nello spazio di pochi metri quadrati, la fondamentale carenza di una prospettiva piú che elementare, ed appena intesa nel suo senso lessicale « come il dislocamento degli uomini e delle cose, sicché essi si presentino alla vista secondo la loro differente lontananza e posizione ».

Ovunque nelle produzioni francesi a soggetto storico del tempo, si riscontra una quasi totale assenza degli sfondi, un insieme ridotto alle proporzioni di un modesto gabinetto fotografico, una piattitudine

uniforme di teloni dipinti, avanti i quali e a pochi passi di distanza declamano Le Bargy o Alexandre.

Quanto alle scenografie degli artigiani di epoca anteriore, Sadoul cita il caso di Zecca il quale non riuscendo a dipingere una strada in prospettiva risolve il problema piazzando una scritta: *Via interrotta* e dei film di Méliès, in cui gli oggetti reali non si distinguono da quelli dipinti sui fondali, al punto che gli attori sono costretti ad agitarsi perpetuamente, per evitare che le loro sagome appaiano assorbite dalle tele di fondo.

Questo che noi diciamo per la cinematografia francese pensiamo sia valevole anche per quella di altre nazioni. La verità è che la conquista dello spazio nell'arte cinematografica è sovrattutto opera degli italiani.

E' infatti questo rilievo fondamentale che serve ad inquadrare, nel suo giusto valore, in una storia del cinema (come non sempre è stato fatto), opere come *Quo Vadis* o *Marcantonio e Cleopatra* che appunto rappresentano le prime gigantesche macchine spettacolari fabricate nello spazio ai fini della visione cinematografica.

Questa vocazione appartiene certamente al genio italiano. Prima di Giotto, osserva Raffaello Carrieri, in pittura non esiste né il senso fisico delle cose né lo spazio in cui le persone vivono. E' Giotto che supera lo schema delle pitture bizantine, creando la terza dimensione.

Seguono le prime maldestre prospettive di Paolo Uccello, che disorientano a tal punto gli spettatori da far ritenere le sue opere incomprensibili. Poi quelle di Piero della Francesca, cosí allucinato, a sua volta, dal senso della distanza delle cose (sensibilmente e ragionevolmente vedute), che affacciandosi di sera in una corte oscura è portato ciò nonostante ad esclamare al colmo del suo segreto entusiasmo: che bella cosa la prospettiva! Con Raffaello, osserva Elias Faure, essa entra nei mezzi istintivi del pittore che non vi pensa piú, come uno scrittore all'ortografia, e al punto di considerarla un utensile macchinale. Col tempo questo senso dello spazio si accoppia in taluni artisti, come Leonardo o Michelangelo, ad una scienza delle costruzioni, che ancor oggi sbalordisce, come nota Paul Valery. Piú che un'arte l'architettura appare allora una scienza, la scienza del materiale, delle resistenze, delle spinte nello spazio. Scolpire un'intera montagna sarà ancora il sogno di Michelangelo. Intanto prima o dopo di lui gli artisti italiani si dimostrano sempre piú capaci di impiantare nello spazio, con vittorioso estro creativo grandiosi affreschi di masse, ai quali essi imprimono le prospettive di avvenimenti storici.

Sopravviene infine Giulio Romano il quale cerca tutti i motivi in cui la sua fervida immaginazione plastica possa liberamente espandersi, nello spazio agitato o sommosso dalle forze della natura o grandiosamente modulato secondo i segni della umana grandezza: incendi, diluvi, trionfi, terremoti, (proprio come molti secoli piú tardi Enrico Guazzoni regista di *Quo Vadis?*) perché — come viene

opportunamente osservato — quel che piú lo colpisce è il rapporto prospettico delle cose da dipingere. Per cui egli raggruppa le figure come un coreografo i suoi personaggi: in primo piano gli interpreti, in secondo le masse corali, in terzo gli sfondi naturali e architettonici, esemplificando cosí avanti la lettera la composizione tipica del film italiano dallo *Schiavo di Cartagine* a *Cabiria*.

Questa marcia del cinema italiano verso la conquista della prospettiva si inizia se non con le prime produzioni storiche del 1906, certamente con quelle posteriori (anno 1910) della Cines: *Catilina, Agrippina, Brutus*. Ma l'epoca dove queste ricerche sboccano in un risultato definitivo è senza dubbio il biennio 1913-1914 — in cui la editrice romana presenta le due sue maggiori produzioni: *Quo Vadis?* e *Marcantonio e Cleopatra*.

Enrico Guazzoni che presiede alla loro messa in iscena è infatti il primo artista del cinema il quale si impone totalitariamente il problema della prospettiva — intesa proprio come dislocamento di uomini e di cose che si presentano alla vista secondo la loro diversa lontananza e posizione — realizando prevalentemente in esterno, e non piú in palcoscenico, le sue imponenti costruzioni.

Pittore e come tale padrone delle due dimensioni il regista del *Quo Vadis?* anela ormai a creare sullo schermo la terza di cui solo dispongono gli architetti e gli scultori. Egli è perciò il primo a immettere nelle sue coreografie composizioni, grandi volumi di spazio luminoso e aereato tra l'apparecchio di ripresa e le costruzioni sceniche, montate, direttamente all'aria aperta; a comprendere con ansia vieppiú febbrile nel campo dei suoi apparecchi il maggior numero di circhi, di templi, di edifici, a convalidare con la presenza stessa di queste moli spettacolari su piani differenti, la sempre maggiore signoría dello spazio, compiendo cosí una scoperta che dal punto di vista tecnico, ha la stessa importanza delle prime stupefacenti prospettive di Paolo Uccello. Ognuno di questi film risulta cosí un organico unico, una macchina completa e complessa che agisce nello spazio, perché tutto in essi riconduce alla costruzione e attraverso questa alla profondità dei piani.

Certo, si dice, a quest'epoca il cinema non ha ancora scoperto che il valore plastico e volumetrico delle architetture varia a seconda delle luci e degli angoli visuali, né è in grado di applicare quello spostamento in avanti della macchina da presa che rappresenta un vero colpo di ariete nella profondità delle prospettive. Ma Guazzoni non è Griffith ed il problema che egli si pone è per ora quello di piazzare bene a posto i suoi soggetti in profondità.

Cosí una volta campate nell'aria le sue enormi costruzioni egli occupa non meno corposamente lo spazio conquistato con ogni sorta di bighe pompose, di carri trionfali, di anfore pettorute, di triclini ingombranti che sono altrettanti punti di precisi riferimenti prospettici.

Il film guazzoniano comporta, certo, due quadri immancabili: l'orgia e lo spettacolo del circo, con le fiere mansuete e le feroci cortigiane. Queste opulente donne pagane — scrive Giovannetti — ricordano abbastanza quelle dei sipari per teatro di provincia, ove una baldracca floridissima appare in una specie di barbarico trionfo equestre. Ma ciò che conta in queste composizioni, non è la dura ed efferata presenza delle cortigiane, ma il posto che esse occupano nel quadro, dove le loro orgie appaiono sovrattutto ricche di un sicuro valore coreografico e spaziale. Fiere, femmine, animali, incendi, terremoti, tutto serve dunque a Guazzoni, per costruire il film a guisa di una gigantesca fabbrica, come se egli si fosse studiato di dare la maggiore stabilità e di imporre una sorta di fisica solidità a un'arte che sembrava la piú instabile e come travolta dall'assillo indeclinabile del movimento.

Tutto il fumo, il fracasso e la confusione dei posteriori film «storici» di Cecil B. De Mille non riusciranno mai ad eguagliare la ricca suggestione di queste prime prospettive degli italiani, il gusto di queste armoniche ordinanze strutturali, il luminoso stacco di queste composizioni alle quali presiedono otto secoli di arte e di fantasia italiane. Guazzoni non ha certo applicato i testi di Vitruvio, nel metter su i suoi grandi film spettacolari, ma intanto egli mostra di conoscere la scienza dei volumi, dei rapporti tra le varie parti dei diversi edifici che entrano nel campo della sua camera, al punto che certe sue inquadrature di portici, di cupole, di palazzi, di ville e fontane, sembrano mantenere intatto il prestigio della grande tradizione pittorica italiana, dove le architetture sono, al tempo stesso, il limite e lo sfondo delle figure umane, e il naturale teatro dei festini e dei trionfi.

I valori degli apporti di Enrico Guazzoni alla storia del cinema sono senza dubbio primari. Ma per riconoscerli in tutta la loro efficienza occorre discostarci dai luoghi comuni accreditati presso la critica straniera, e ai quali talora anche la nostra è rimasta fedele.

Certamente Bardèche e Brasillach dimostrano uno spirito bene appropriato nel descrivere, ancora una volta, i cantori obesi drappeggiati nelle loro toghe, le matrone che fanno il saluto romano o recano il ramo di ulivo, i corti legionari che trotterellano a piccoli passi, alzando il pollice con immaginari gridi di morte, per costituire nel loro insieme il fondo indispensabile di questi film a grande orchestra, i quali non sono che orgie romane, piogge di fiori, giochi di circo e finiscono sempre in bellezza su magnifici incendi di cartone, che un imperatore in monocolo considera con beatitudine di prelato. Ma l'opera di Guazzoni non può essere liquidata con questa efficace caricatura e tanto meno col giudizio di Charensol il quale dichiara che questi film a grande messa in iscena erano di una perfetta mediocrità tecnica e di una estetica che si avvicinava sensibilmente a quella delle cartoline in colori. A confutare, in parte, questo giudizio un po' troppo sommario, basterebbe ricordare la

sfilata dell'esercito romano in Egitto, nella controluce del tramonto, che ancor oggi in *Marcantonio e Cleopatra* mantiene intatta la sua animazione, scandita dal ritmo largo del mare.

Comunque in queste opere non c'è solo il facile gusto oleografico che Charensol enuncia.

Quanto ai rilievi di Jeanne e Ford nel primo volume della loro *Storia del Cinema* siffatto giudizio deve non poco stupire, là dove gli autori conferiscono una sorta di importanza primaria al film *Salambò* di Pierre Maradoch, che poi ammettono per le opere realizzate da Giovanni Pastrone, sui medesimi presupposti scenografici dei film di Guazzoni e che culminano nell'estro e nel barocco di *Cabiria* senza peraltro esaurire la loro funzione nella storia del cinema, alla quale essi recano il contributo inconfondibile e originale dello spirito creativo italiano.

Quanto a Sadoul certo egli ha intravisto il problema che i nostri artisti propongono e magistralmente risolvono: ma non ha saputo approfondirne la portata e illustrarne il valore sul piano dell'arte.

Questa conquista delle prospettive è infine in varia maniera convalidata dalle ricerche analoghe per quanto assai piú indecise e sommarie che sono verificabili nelle altre produzioni italiane del genere: della Pasquali (*Spartaco*), della Savoia (*In hoc signo vinces*), della Gloria (*Nerone e Agrippina*), dell'Ambrosio (*Delenda Carthago*), oltre che nei triplici *Ultimi giorni di Pompei*, che appunto per questo insopprimibile istinto spaziale degli artisti italiani, non sono mai gli ultimi nella storia del nostro cinema.

Realismo italiano

Nel biennio 1914-15 il cinema italiano produce alcune opere interessanti le quali staccandosi dal facile repertorio romantico ed erotico della produzione del tempo rivelano tendenze realistiche, densamente appoggiate, che se non valgono a creare una scuola segnano certamente un indirizzo.

Oggi i nostri critici non si stancano di discutere sulle origini dell'attuale analogo movimento nella scuola italiana e tendono a definirlo come l'effetto della grande miseria morale e materiale della guerra. Ma la storia dell'arte ci insegna pure che tutte le volte in cui questa sta per degenerare nel convenzionalismo gli artisti si ribellano, cercando di prendere contatto con la realtà, anche la piú brutale e aggressiva. Il realismo italiano del biennio 1914-15 rappresenta appunto la reazione al convenzionalismo del film divistico nostrano.

Una produzione che va ritenuta su questo piano un'opera di singolare valore è appunto *Sperduti nel buio* (1914) della Morgana Film, diretta dal commediografo Nino Martoglio per l'interpretazione di Giovanni Grasso, Virginia Balestrieri, Maria Carmi e Dillo Lombardi. La trama, desunta dal dramma di Roberto Bracco, sviluppa due

vicende contemporanee, l'una nella dimora dei ricchi, l'altra nella stamberga del povero. Il vedere come il regista Martoglio fosse ben lungi dal saper sfruttare cinematograficamente, a mezzo dell'intertaglio, questo racconto di azioni parallele, può condurci ad uno studio interessante su quelli che dovevano essere i limiti della creazione cinematografica, prima che fossero divulgate le geniali applicazioni di Griffith. Ma l'ambientazione del lavoro è potente, specie nella presentazione del lurido vicolo del suburbio di una grande città mediterranea, con tutto ciò che di informe e di magico, di tenebroso e di viscido, perennemente si agita tra le sue mura infette. Negli esterni come negli interni il contrasto appoggiato dagli effetti luministici armonizza col tono cupo e stridente del racconto, il quale sembra anticipare per questo esatto adattamento del clima alle persone, opere come *Strada* di Grüne o *Via senza gioia* di Pabst. Ovunque poi una cura sobria e meticolosa, dei particolari pieni di efficacia, ove gli oggetti hanno il senso di ciò che si nasconde sotto le apparenze e che all'arte spetta di suggerire.

Tra gli ambienti va sovrattutto ricordato quello del Caffè egiziano ove Nunzio il violinista cieco è sfruttato dal patrigno; un quadro ripugnante del piú falso esotismo da bazar, col turco in fez ed il disgraziato che gli gira intorno a passi maldestri e grotteschi, sempre con lo strumento appeso al collo.

In certi momenti, attraverso la concitata recitazione di Giovanni Grasso, il personaggio raggiunge involontariamente un pathos di maledizione profondamente umana, e al tempo stesso una esaltazione e una iattanza che sembrano esprimere meno la sua infelicità che il senso di perpetua ribellione alle tenebre che lo circondano. Cosí quando mangia ed immerge nel brodo le mani unte e sudicie, o sale o scende i gradini che portano al suo tugurio, o cerca freneticamente gli oggetti come alienato in preda al piú stravagante erotismo gestuale, egli ci dà l'impressione tormentosa e persistente di uno schernevole polifemo da paesaggio urbano, simbolo atroce di tutto ciò che di degradante può esprimere in certi momenti il solo fatto di vivere. Tutto questo appare ancora piú evidente nella scena del ballo, dove Nunzio è costretto dal patrigno a suonare il piano in un lurido sottoscala, per accompagnare le danze delle prostitute e dei marinai. Ad un certo punto egli sembra smarrire, nell'esasperazione, il senso della propria sventura. E allora in alcuni istanti veramente intollerabili noi vediamo il disgraziato accanirsi con furore selvaggio sui miseri tasti sconnessi, drizzando paurosamente le orbite vuote, verso le carte assenti in un disperato sforzo di *vedere* le note.

Dello stesso anno (1915) è *Teresa Raquin* — edizione Morgana Film — tratto dal romanzo di Zola dove la interpretazione di Giacinta Pezzana è quella meticolosamente verista della scuola di Tommaso Salvini.

Ricordo bene questo film, e non sono d'accordo con Sadoul là dove egli cerca vedervi una anticipazione del film analogo trattato da Feyder.

Qui siamo ancora ad una specie di « teatro filmato » che ricorda abbastanza l'esperienza del Film d'Art.

In un'atmosfera anche realistica ma ben equilibrata e ordinata, si svolge invece il film Caesar *Assunta Spina* (1915) diretto e interpretato da Gustavo Serena con protagonista Francesca Bertini, e che rimane una delle opere piú significative dell'arte cinematografica, non solamente italiana di questo periodo. Certo anche qui il nessun legame delle scene in funzione di montaggio creativo vale a darci un'altra idea della maniera di essere del cinema europeo, avanti Griffith. A differenza di *Sperduti nel buio, Assunta Spina* non può neanche dirsi un'opera di particolare ambientazione documentaria e tanto meno di facile folklorismo partenopeo. La verità è che l'autentica creatrice del film è Francesca Bertini.

Tutti coloro che nel suo nome sono disposti a facilmente ironizzare sulla maniera delle nostre dive, la loro gesticolazione sommaria, il troppo e l'agitato della loro esuberanza, dovrebbero vedere almeno due volte *Assunta Spina.* Si convincerebbero allora che tra le attrici del tempo la Bertini era sulla via giusta, assai piú di molte sue colleghe del cinema, anche straniero. Mimare una passione, un oggetto, uno stato d'animo significa rendersi simile a questa passione, a questo stato d'animo, a questo oggetto — osserva Descartes — nel *Trattato delle passioni.*

A noi è sempre parso che il talento della Bertini, per lo meno nelle sue migliori interpretazioni, fosse costantemente orientato in questa direzione.

Troppo facilmente divertiti da certi aspetti esteriori caratteristici dell'epoca «on ne saurait que plus tard, osserva Delluc, se qu'il fallait étudier dans les danses de la Bertini », nei suoi grandi gesti di cosí profonda e tragica bellezza, nella loro familiare nobiltà.

In effetti quante delle moderne artiste dello schermo possono dire oggi di possedere il solido istinto della grande Francesca, capace di gettare nella mischia della vicenda tutto il suo corpo, in uno stato grave di danza che sembra richiamare naturalmente la musica?

E' infatti quasi esclusivamente la sua presenza che impone il ritmo in questo film a tutta la composizione, rendendo stupendamente necessario e indispensabile l'assunto narrativo, che nella sua linearità sembra tolto, piú che al dramma di Salvatore Di Giacomo, alla novella, dalla quale deriva il tono salutare pittoresco e fiorente di un realismo, che è anche opera di immediata poesia.

Alla stessa tendenza possono essere inscritti due altri film della Caesar del 1915 come: *Don Pietro Caruso* — dal dramma di R. Bracco — diretto da Emilio Ghione e *A S. Francisco,* da quello di Di Giacomo, con la regía di Gustavo Serena: opere queste però che

per la prevalenza degli elementi folkloristici partenopei si avvicinano piú alle posteriori e caratteristiche produzioni della scuola napoletana.

La guerra, il dopoguerra, e il clima della nostra produzione

La guerra provoca la chiusura successiva degli stabilimenti italiani.

Prima la Savoia di Torino, poi l'Itala, la Gloria e infine la Cines... L'avvenire del cinema — scrive un cronista del tempo — appare sempre piú una incognita, contro la quale gli industriali giudiziosi non hanno il dovere di arrischiare...

Solamente Giuseppe Barattolo, proprietario in Roma, sin dal 1913, del piccolo stabilimento a S. Saba della Caesar film, non pensa cosí giudiziosamente. « Il fatto che la gente muore in prima linea non sempre interessa quella che non sta in prima linea. Che volete che possa importare la presa di Gorizia a una ragazza che è alla sua prima esperienza di amore? ». Cosí si esprime il reporter di un giornale mondano — la « Gazzetta Azzurra », di Torino — verso la fine del 1915. Ma Barattolo è lontano dal sottoscrivere un giudizio cosí cinico. Egli crede piuttosto nel desiderio delle masse di trovare nelle vicende dello schermo, un costante diversivo alla disperante monotonía dei giorni di guerra, un bisogno che allora appare specifico e còntingente ma che piú tardi i romanzieri cercheranno trasferire sul piano della nostra ordinaria sensibilità, definendolo come volontà di evasione, con una frase che da sola riflette l'angoscioso clima spirituale del decennio 1920-1930.

All'ora in cui gli strilloni gridavano i comunicati, i « leoni vanno a bere al posto consueto », potremmo dire con Victor Hugo. Cosí il pubblico affolla come non mai le sale le quali in quella prima afosa estate di guerra del 1915, non conoscono la stagione morta. Intanto i noleggiatori reclamano dei film, e i film non ci sono perché la produzione americana non è ancora arrivata. E' appunto in queste circostanze anormali e precarie che Barattolo inizia per suo conto una delle parecchie nascite del cinema italiano, con una iniziativa e un coraggio di cui nessun industriale aveva finora dato prove cosí temerarie ed allarmanti.

In breve il microcosmo cinematografico italiano si accinge a ripetere in se il macrocosmo hollywoodiano e Barattolo fonda la Unione Cinematografica Italiana (1919) destinata a concentrare in un gigantesco *trust* tutte le forze della nostra produzione.

Durante questo periodo essa appare però in pieno ristagno sul piano dell'arte. Mentre in Europa si verificano esperienze originali come quella della avanguardia francese e dell'espressionismo tedesco e il film russo si accinge a darci una nozione profondamente innovatrice, delle possibilità stesse del cinema, come forma di espressione, nulla di immutato in quello italiano fossilizzato nei

vecchi quadri del '14. Se si vuol essere fedeli alla retorica dei gazzettieri occorre riconoscere che nella grandezza cesarea, sono succedute le tenebre medioevali. Può anzi dirsi che questo periodo non è neanche interessante come documento dell'epoca perché, come osserva Alberto Spaini, il film italiano appare solo come il sopravvissuto del mondo da cui era nato « perpetuando senza attenuanti e giustifiche la fenomenale idiozia del suo divismo, del suo cattivo gusto, della sua balordaggine e pretenziosità ».

In tutti gli studi imperversano i nostri « grandi » registi i quali, riferisce Lucio d'Ambra, hanno ridicoli atteggiamenti di generali di eserciti. Ognuno di essi mantiene la propria corte piena di ambizioni, di pettegolezzi, di arrivismi. Regina di tutta la festa è ancora la diva che prende il thè nel suo sontuoso appartamento mentre le comparse, osserva un altro scrittore, si abbeverano di acqua marcia. Il divismo è la prima crepa nella nostra produzione — aggiunge, poi Ghione — e artiste di prima grandezza, come Francesca Bertini, Hesperia, Pina Menichelli, sicure del proprio valore commerciale aumentano le pretese, discutono intorno ai soggetti, alle scene, danno consigli ai direttori, si lamentano se il film di una rivale ha tenuto per piú tempo il cartello. Una mattina a Roma duecento comparse attendono l'arrivo di una diva. Alle undici e tre quarti costei si dichiara indisposta.

Conclusione: duecento persone da pagare e un giorno perduto.

Ma la dominatrice rimane sempre Francesca Bertini che Giuseppe Barattolo aveva creato e imposto al mondo non esitando a propinarle nel 1919 un contratto assolutamente eccezionale: due milioni per otto film da girare in due anni. Per lei egli inventa pure il *block-booking* rendendo obbligatorio l'acquisto di un'intera serie di film al noleggiatore, che vuole la pellicola Bertini, che d'altronde è trattata a scatola chiusa. In un clamoroso referendum americano del 1923 ancora il nome della Bertini trionfa contro quello della Swanson, della Pickford, di Norma e Costanza Talmadge. Quando il successo internazionale raggiunge il vertice non manca la offerta americana. Le quote di noleggio che gli importatori degli Stati Uniti imponevano ai film Bertini inducono i produttori californiani ad accaparrarsi ad ogni costo Francesca. Giunge cosí in Italia il plenipotenziario della Fox-Film Gordon Edwards con l'ordine preciso di non varcare l'oceano senza Francesca, che Carlo Pathè aveva romanticamente definito « la brune beauté d'Italie », sin dall'epoca della Film d'Arte Italiana, con una frase che aveva sortito un bell'effetto nel gergo degli allevatori hollywoodiani. E' inutile aggiungere che Barattolo non vuole mollare la portentosa gallina che seguita a partorirgli le uova d'oro: *La Signora delle Camelie, Odette, Fedora,* nel 1916; *Piccola Fonte, Tosca, Malía,* nel 1917; l'intera serie dei *Sette Peccati Capitali* nel 1918. E ancora e piú tardi: la *Contessa Sara* nel 1920, la *Donna Nuda* nel 1922...

Accanto alla Bertini può essere interessante ricordare Pina Menichelli, perché ella non è tanto la creatura fatale, ma la donna altera e ribelle che sembra aprire la via alle emancipate del dopoguerra: Margherita Laroque nel *Romanzo di un giovane povero,* Clara di Beaulieu nel *Padrone delle Ferriere.* La ricordiamo soprattutto nella riduzione da Feuillet, quando ella vestita da amazzone, piena di nobile furore, con la frusta accostata ai pantaloni, la lingua sibilante piú della frusta, usciva, durante la scena del castello, nella famosa invettiva contro il giovane povero pensando che questi l'avesse tirata in un ricatto: — Massimo Odiot, quanti vigliacchi vi sono nella vostra famiglia? — E dire che per questa frase che sullo schermo era sostituita dalla scritta arancione della Rinascimento Film — il povero Feuillet s'era ritenuto il piú perverso dei romanzieri!

Tra gli uomini, gli artisti piú favorevolmente seguiti sono Luigi Serventi, Andrea Habay, Tullio Carminati, Lido Manetti e sempre Alberto Collo. Intanto le scenografie che fanno sfondo alle loro gesta sono mutate. Al liberty del periodo precedente succede il salotto con abbondanti cuscini ed *abat-jours.* La luce propiziatrice di questi è esaltata dai fini dicitori i quali, viene rilevato, hanno sul palcoscenico del varietà, un repertorio lugubre, che incanta le donne. Gli uomini vestono assai meno il frak e seguendo la moda americana portano giacche corte, pantaloni a campana, colletti con tre dita sotto il pomo di Adamo e cravatte a ponte.

All'estetismo dannunziano, è subentrata la letteratura non meno ben pagata di Guido da Verona, di Mariani, di Pitigrilli. « Al tempo, scrive G. Titta Rosa, in cui Guido abitava al Cavour, l'albergo di d'Annunzio; e scendeva a rotta di collo per via Manzoni in macchina scoperta, con lo spinone ritto al fianco, e aveva una scuderia da corsa. E Mariano Mariani, facendo della facile polemica sociale, che però dava brividi ai borghesi, scriveva la *Casa dell'uomo* e *Le adolescenti;* e Pitigrilli ne titillava la prurigine coi *Mammiferi di lusso.* Romanzieri dello stesso calibro, o quasi, sparavano titoli come questi: Strangolata dai suoi capelli — Voglio godere disperatamente — e le orchestrine di periferia suonavano: « *Abat-jour* — tu che spandi la luce blu ».

Infatti il luogo del film italiano non è piú il salotto con veranda ma il tabarin paradiso di voluttà. E' qui che regna Alberto Collo, eterno scettico bleu, dal sorriso amaro e ironico ma che ora preferisce i *cocktails* allo champagne. Poi anche per lui sopravviene la crisi; dieci anni dopo nessuno lo riconosce in un modesto film pubblicitario di un farmacista milanese, che celebra le virtú eccelse di una pastiglia contro la tosse.

Questa serie di indicibili scemenze illustra abbastanza il clima privato e pubblico del cinema italiono il quale a Roma è in gran fregola di aristocrazia, rinnegando le sue origini piuttosto rustiche

e plebee, di quando Pathè lo portava in giro nelle piú oscure frazioni delle sottoprefetture francesi. Cosí la Palatino è una casa elegante ed ospitale ove si offre il thè alle signore e nelle pause del lavoro si prodiga loro il baciamano. Sorge la Principesca-Film del Principe Gabriele Gravina che lancia il suo primo lavoro *Tenebre e Fiamme* — ove si sussurra che egli sostenga la parte del protagonista « però mascherato ».

Alle prime contesse dello schermo come la De Liguoro, la Terribili Gonzales, la Fernanda Battiferri, si aggiunge il nome della Dentice di Frassineto interprete del film *Re Torri e Alfieri*. Alla sola Cines si contano non meno di cinque conti tra cui il Negroni e l'Antamoro: i conti grandi. Tratto d'unione tra la *haute* e i mimi dello schermo è il romanziere Lucio d'Ambra che, nei margini della sua fatica di regista, adempie al ruolo di aulico menestrello di tutto questo insieme, di ex cameriere divenute stelle e di blasoni in cerca di fortuna, e compila madrigali per i primi piani delle contesse ed elogi sdolcinati per le « belle dive dalle alte fronti coronate dall'arte ». Egli stesso dirige i suoi film avvolto in un mantello rosso con l'eterno monocolo all'occhio sinistro. Ma d'Ambra è una persona per bene e certe sue debolezze non escludono il merito, come in appresso vedremo, di aver cercato di dire una parola nuova nella storia del cinema italiano di allora. Quanto ai molti cialtroni, ai direttori, mimi e mime che infestavano gli stabilimenti italiani non vi ha dubbio che, anche se altre cause non avessero concorso al crollo dell'Unione Cinematografica Italiana, la loro tracotanza, incoscienza e prodigalità, sarebbero bastate a provocarlo.

E' naturale che tutti gli « spostati » di ambo i sessi facessero a gara per entrare in uno di questi paradisi artificiali. Perciò pullulano a quest'epoca le scuole cinematografiche, sulla cui vita iniziatica Mino Caudana ci dà preziosi riferimenti. Il signor Paolo Fichera è uno dei primi ad editare il prezioso volume propedeutico: « Per divenire attori cinematografici » manuale teorico-pratico per gli aspiranti dell'arte muta (spedire L. 100 anche in francobolli). C'è pure il manuale del Prof. Ganzini autore di un meccanismo che consente la proiezione delle pellicole, in piena luce, evitando l'esibizionismo delle coppie sui sedili, i quali devono piuttosto servire a reggere (non ciò che comunemente ci si può aspettare dalla loro destinazione) bensí l'edificio dello sviluppo intellettuale fisico e culturale che il cinema garantisce alle future generazioni!

Con 100 lire di iscrizione, ma questa volta non in francobolli, l'aspirante può divenire allievo della Parthenopis Sirenis-Film ed avere il diritto ad entrare nel tempio dell'arte. Questo tempio, che ho personalmente visitato, consiste in una stanza buia e male odorante ove figurano fotografie di dive illustri con false dediche al titolare della scuola. E la clientela affluisce: giovani di belle speranze che arrivano dalla lontana provincia ove un fotografo di baraccone li ha ripresi in pose da Alberto Collo, fanciulle cittadine che hanno

avuto un primo amore infelice con epilogo nella sala di maternità. Finalmente nel 1922 una notizia sensazionale: il Prof. Paolo Azzurri torna con fede e tenacia al suo lavoro e la scuola si accinge a dischiudere una nuova epoca di prosperità del cinema italiano.

I registi e le opere

Questo periodo che va dalla fine della prima guerra mondiale al crollo dell'Unione Cinematografico Italiana consente una esposizione piú esatta di quella relativa al precedente. Anche in Italia il film è e cessa di essere l'opera di ignoti artigiani, per divenire quella di registi, titolari della produzione sotto il nome dei quali è possibile inquadrare, almeno una parte, di tutto l'abondante materiale. Molti di questi nomi non sono neanche giunti al sonoro mentre altri hanno figurato o tuttora figurano nei quadri del cinema italiano moderno e contemporaneo, per sua buona o cattiva ventura a seconda dei casi. Del conte Baldassarre Negroni va ricordata la *Signora delle Camelie* del 1915 con protagonista Hesperia la cui bellezza abbastanza pingue non lascia prevedere la triste fine del personaggio da lei incarnato. Perché a quel tempo le grandi amatrici, le sirene avvinghianti, le femmine maledette, non sono solo «larve esangui per paradisi artificiali» come nei romanzi di Guido da Verona, ma creature formose e solidamente squadrate, come nota, invece, Palmieri.

E' strano poi apprendere come la Tiber fosse riuscita a mantenere segreto il copione di questo soggetto universalmente noto, agli stessi interpreti, i quali avendo girato le scene senza seguire l'ordine cronologico, pensarono fino all'ultimo momento di partecipare a un film di spionaggio dal titolo: *Rugiada di sangue.* E tutto questo perché il Mecheri voleva ad ogni costo presentare la sua *Dame* prima di quella Barattolo-Bertini. Di qui la causa famosa — ricordava il Soro — instaurata dall'indomabile proprietario della Caesar che mette di fronte le due celebri dive anche nelle aule della giustizia. Lo stesso Negroni dirige poi sempre con Hesperia: *Madame St. Gêne* (1921) e *Il figlio di Madame St. Gêne* (1921).

L'altro conte è l'Antamoro di cui anche nelle nostre note troviamo segnato un *Avvenire in agguato* interpretato da Vittoria Lepanto su soggetto di Roberto Bracco, dove il regista si sforza di dare prevalenza all'indole psicologica dei personaggi anziché al fatto o fattaccio che piú facilmente colpisce la spettatore. Immagino la psicologia cinematografica di Roberto Bracco, osserva l'implacabile Palmieri. Anche di Antamoro è il *Christus,* protagonista Leda Gys, con esterni girati in Egitto. Il pioniere della regía italiana Mario Caserini è tuttora in linea con alcuni film di cui è protagonista Mario Bonnard: *Pantomina della morte* (1915), *L'amor mio mi redime* (con Leda Gys, 1915).

Enrico Guazzoni ci dà nel periodo che va dal 1918 al 1923 gli ultimi suoi film storici: la seconda edizione di *Fabiola* (1918) e la

seconda della *Gerusalemme Liberata* (1918) ove il ruolo di Goffredo è sostenuto da Amleto Novelli, il cui volto pieno di concentrata e strana malinconia faceva un poco pensare a quello di Amleto. Il *Sacco di Roma* è del 1920. Ma il suo film piú importante è la *Messalina* del 1923 che contiene una bella e animata corsa alle bighe ricca di accento e di ritmo letteralmente copiata due anni dopo dal regista americano Fred Niblo in *Ben-Hur*. In tutte queste pellicole Guazzoni rimane sempre fedele a se stesso e cioè al suo gusto alquanto sommario ma intuitivo ed originale delle grandi ricostruzioni storiche. Comunque non si può non essere di accordo con Palmieri, quando egli dice che la romanità di Guazzoni fino a *Messalina* è un concreto atto poetico. Intanto la stampa francese non si stanca di esaltare la protagonista Rina de Liguoro: « la jeune comtesse italienne charmante et douce, avec une fermeté dans le regard que n'eurent pas les vierges de Raphaël aux quelles elle rassemble ».

Allora la de Liguoro dichiara di voler essere un giorno con gli stessi candidi pepli, indossati nel ruolo della moglie di Claudio. Romantico capriccio stendhaliano, che certo sarebbe piaciuto all'autore della Chartrêuse de Parme.

Concorrono col Guazzoni, che appare ora alquanto superato, alle piú sfarzose messe in scene di soggetti storici, G. A. Sartorio e Duilio Caramba che danno rispettivamente (ai poli estremi delle due opposte vocazioni) un *S. Giorgio* e un *Cesare Borgia*. Appare finalmente la *Mirabile Visione* ideata da Fausto Salvatori poeta con barba austera (continua Palmieri) che nella storia dei poeti commendatori brilla di luce verace. Dedicato al settimo centenario della morte di Dante il film che doveva essere pronto per gli inizi del '21 ma che lo fu solo a metà dell'anno, riuscí in complesso una cosa abbastanza scempia. Si racconta che Benedetto Croce, allora Ministro della P.I., fosse venuto ufficialmente a visitare i lavori. Entrò e i suoi occhi miopi andarono subito ad un gran messale aperto su un leggío. Si trattava di un falso codice imitato grossolanamente, sui cui fogli il poeta scriveva, sempre di notte, i suoi canti perché cosí voleva lo scenario. Ma la passione letteraria del Croce fu superiore alla stessa curiosità per i fatti del cinema, in modo che lo si vide per un pezzo chino ad osservare il falso codice senza occuparsi di altro. Poi non degnando di uno sguardo né l'altissimo poeta né Beatrice, ragazza piuttosto procace, lasciò lo stabilimento non senza aver sbattuto violentemente il volume. Le notizie del tempo sono abbastanza scarse per farci intuire cosa poteva essere l'*Ultimo Vangelo* in cinque capitoli e 600 versetti per la regía di Febo Mari. Dopo la *Teodora* di marca U.C.I., per la supervisione di Arturo Ambrosio, la sarabanda storica di questo periodo si conclude col secondo *Quo Vadis?* (1923) dell'U.C.I. diretto dal tedesco Georg Jacoby con Rina de Liguoro e Emil Jannings nella parte di Nerone. Qui la scena delle belve riuscí assai piú cruenta perché una misera comparsa fu sbranata dalla leonessa Europa

che il produttore aveva tenuta digiuna per dare alle sue apparizioni un maggior vigore, si direbbe oggi, realistico. Come è facile spiegarsi, il film di Jacoby manca soprattutto di atmosfera e quando Nerone-Jannings parla ai pretoriani egli sembra piuttosto Federico il Grande che conversa con i suoi granatieri.

Dal 1916 al 1925 l'Ambrosio riedita in lungo metraggio la serie dannunziana: la *Gioconda* (1926), la *Leda senza Cigno* (1916) il film che avrebbe fatto sbellicare, secondo l'Antongini, il poeta che lo vide in un cinema di Fiume, tanto lo spettacolo gli apparve di una incontenibile buffoneria, *La figlia di Jorio* (1916), alla cui lavorazione avrebbero dovuto partecipare ma non parteciparono Scarfoglio e Michetti, e la seconda edizione della *Nave* (protag. Ida Rubinstein) alla cui regía (1920) prese parte Gabriellino D'Annunzio e che è di gran lunga l'opera migliore della serie per alcuni suoi quadri di originale impostazione plastica, che si riallacciano alla migliore tradizione del film italiano in costume.

A *Cabiria* sopravvive uno dei protagonisti, forse il piú popolare: Maciste. La sua serie continua in molti film diretti da Guido Brignone e Carlo Campogalliani, tra cui ricordiamo *Maciste all'inferno* che ancora figura nel repertorio dei circoli del cinema, con le sue terribili imbibizioni in rosso come ai tempi dei maestri primitivi, di Méliés o di Lépine. Abbiamo anche due donne registe: Bianca Karenne che dirige *Ave Maria* e Bianca Virginia Camagni che dà *Sconosciuta* e *Fantasia* dove l'ispettore della produzione è anche ispettore della nettezza urbana.

I registi moderni: Palermi, Righelli, Genina

Ed eccoci ai nomi di registi che sono giunti in attività di servizio fino al traguardo del sonoro: Amleto Palermi che dà tra l'altro una *Bohème* (con Leda Gys) del 1917, una *Seconda moglie* con Pina Menichelli e Livio Pavanelli del 1923 ed infine, dopo il crollo dell'U.C.I., alcuni film girati in Germania tra cui possono essere ricordati l'*Uomo allegro di Vienna* (1925) interpretato da Ruggero Ruggeri ed il pirandelliano *Enrico IV* (1926) protagonista Conrad Veidt.

Di Gennaro Righelli vanno segnalate molte produzioni interpretate da Maria Jacobini: *La Regina del Carbone* (1920), *La Casa di Vetro* (1920), *Amore Rosso* (con Amleto Novelli) e *La Casa sotto la Neve* (con Alberto Capozzi) entrambi del 1922. La Jacobini interpetra pure *Il Viaggio* da una novella di Pirandello (1921). In genere i suoi soggetti sono scritti da Luciano Doria, uno degli autori piú dotato e sensibile del nostro cinema, in questo periodo, e di cui è particolarmente notevole la trama di *La casa di Vetro*: storia di una cortigiana che si redime attraverso l'amore di un uomo della provincia e dove vengono sottolineati gli apporti del paesaggio abruzzese che danno il senso della rinnovata purezza nell'animo

della protagonista. In Germania Righelli dirige *Rouge et Noir* (1926) con Yvan Mosjouskine e il *Presidente di Costanueva* (1928) con lo stesso interprete. In occasione del film stendhaliano un critico del tempo non mancò di maltrattare a dovere Henry Beyle, osservando che sullo schermo il dramma si svolgeva con maggiore coerenza e rapidità che nel romanzo, zeppo di fastidiose digressioni. « Invece nel film il soggetto si segue senza fatica fino allo scioglimento finale ».

Non meno abbondante è la produzione di Augusto Genina di cui citiamo: *Il sopravvissuto* (1918) da un soggetto di Giannino Antona Traversi, scrittore di commedie e brillante ufficiale di cavalleria, informa Lucio d'Ambra. Opera in cui, a sentire la critica dell'epoca, i sentimenti dei personaggi sono esposti con un proprio stacco espressivo, e senza il soccorso prevalente delle didascalie. Se il rilievo è esatto, si potrebbe anche riconoscere nel film di Genina un'anticipazione del cinema psicologico di Delluc. Ma gli elementi di controllo, naturalmente, mancano. *Femina* del 1917: la solita iattura della donna sensuale e implacabile. Bella donna sul serio la protagonista (Italia Almirante Manzini) osserva ancora il d'Ambra: « appassionata ma anche fantasiosa, pomposa, florida e un poco solenne », una vera statua di carne che uccide l'ispirazione dell'artista, naturalmente scultore. Seguono: una seconda edizione di *Addio Giovinezza* con Maria Jacobini, Elena Makowska, Lido Manetti (1918); *Lo Scaldino* che Genina gira in collaborazione con Arnaldo Frateili e che è lodato per un senso originale della interpretazione psicologica degli stati d'animo dei personaggi, e una giustezza del tono narrativo, che è difficile ritrovare in altre opere di quel periodo. La Cine-Fono elogia poi, in questo film, lo svolgimento delle immagini tutte collegate tra di loro, il che lascia indovinare i pregi di un ben riuscito montaggio. Un critico francese, il Douvier, osserva che se il film, come il titolo promette, non ci dà il gusto delle biblioteche di campagna e dei fuochi di novembre nel camino, esso ha un accento aspro e una secchezza febbricitante veramente pirandelliane. Altre opere di Genina: *I tre sentimentali* con Pina Menichelli (1920), *Cyrano di Bergerac* (1922), *Peccatrice senza Peccato* (1923). Il *Corsaro* (1924) girato in collaborazione con Gallone e che fu una delle ultime interpretazioni di Amleto Novelli. Negli anni della crisi egli dirige ancora: *Ultimo Lord* (1926) e *Scampolo* (1927), entrambi con Carmen Boni. Infine emigra in Francia ove realizza tra l'altro *Quartier Latin* (1928) e *Prix de beauté* (1929).

L'intimismo di Mario Camerini

Appaiono pure i primi film di Mario Camerini che esordisce nel 1923 con *Jolly* cui fa seguito: *La casa dei pulcini* con Amleto Novelli e Maria Jacobini, e *Kiff Tebbi* da un romanzo di Luciano Zuccoli con esterni girati in Africa.

I film che hanno Maria Jacobini come interprete accomunano sovente nella regía i nomi di Genina, Righelli e Camerini.

Se Lyda Borelli dà lo stile al cinema borghese, come dice Palmieri, la Jacobini vi conferisce una piú patetica sostanza — il dono, si dice, di una presenza affettuosa e casalinga — che la trasforma poco a poco nella «fidanzata di tutti» del pubblico italiano e cioè in una specie di Mary Pickford nazionale. Da quando — nella *Regina del Carbone* — ella riesce ad innamorare il giovane ingegnere, (che fino allora ha vissuto nella dura solitudine del suo lavoro), tutte le ragazze per bene dell'Italia giolittiana sentirono di potersi affezionare a lei, perché questo trionfo coronava le loro oneste aspirazioni matrimoniali col distinto professionista, che i giornali invocavano, nelle inserzioni, a tanto a linea.

E' stato osservato che sin dagli ultimi anni dell'800 l'eroe del romanzo o della scena militare tende a trasformarsi in borghese, sostituendosi al baudelariano dandy in uniforme, l'ohnetiano padrone delle ferriere. Comunque questa trasformazione appare evidentemente anche nella realtà del nostro immediato dopoguerra, quando i nostri ufficiali di complemento, smesse le uniformi, tornano alle Università per conseguire la laurea e aprire famiglia, sposando la signorina del piano di sotto, che nella loro fantasia, si osserva, assomiglia sempre un poco a Maria Jacobini.

Dal punto di vista cinematografico, è giusto qui rilevare che questi film di Righelli, di Genina, di Camerini, che hanno come protagonista Maria Jacobini, rappresentano un filone costante della produzione italiana, che in esso perpetua una certa tradizione di racconto, un po' inceppato e limitato, ma ricco di grazia tenera e sommessa la quale appare in netta opposizione con le trame cruente delle grossolane interpretazioni divistiche. La produzione di Camerini raccoglierà piú tardi, al tempo del sonoro, il meglio di questa maniera di trattare un film, usando nei dettagli della composizione il registro di tono minore. E' ancora ad essa che può esser riallacciata la corrente di quei registi che, molto piú tardi, vedremo creare, come Poggioli, un certo numero di opere ristrette in vicende un po' troppo dolciastre, ma anche fresche, delicate e sensibili, che si distinguono per il pudore con cui la trama è espressa — ed infine la prima esperienza di Vittorio De Sica, regista.

Ambizioni tradite: Carmine Gallone

Molto favore incontrano i film di Carmine Gallone, il quale aveva esordito con aspirazioni alquanto diverse da quelle che pensiamo siano oggi le sue. D'Ambra parla di lui con paterna protezione, come di un esordiente che aveva l'intenzione di prendere la cinematografia sul serio, considerandola come un complesso fenomeno estetico al quale altri troppo sbadatamente si avvicinano. Quale

critico cinematografico era addirittura ritenuto un puro della settima arte, come si diceva allora. Intanto le cose che egli scrive in tale qualità sono o troppo ovvie o di un valore esegetico alquanto approssimativo, per quanto alcune costituiscano delle vere anticipazioni sulle dottrine delle scuole di avanguardia francese. « La inquadratura, la messa in iscena, la interpretazione, devono avere lo stesso valore che le parole in letteratura. Occorre che le visioni si compongano in uno stile e che questo stile rivesta un contenuto per giungere all'opera d'arte. Il regista deve acquistare uno speciale senso architettonico che occorre per la perfetta costruzione del film. Occorre che questa virtú sia cosí forte in noi da renderci padroni del nostro edificio di quadri e di espressioni, in modo che si possa senza preoccupazione iniziare l'opera, da uno qualunque dei fregi per giungere poi alle fondamenta. Tutto il resto del cinema è colore. La virtú del colore — dice Wilde — si può acquistare, quella della linea no ». Chi sa poi Wilde a quale proposito aveva pronunciato questo ermetico aforisma che Gallone impiega. Comunque per lo meno in partenza il suo interesse al cinema appariva abbastanza disinteressato. Ma non cosí il suo mestiere. A meno che non lo si voglia considerare come un caso di ambizioni sbagliate. Egli infatti esordisce con alcune famose riduzioni da drammi di Bataille che incontrano grande successo commerciale, *La Marcia Nuziale* (1916); *La Falena* (1916), interpretata da Lyda Borelli che appare sempre piú la vera incarnazione dell'estetismo dannunziano piú deteriore: quello delle arcane voluttà e delle ore paradisiache, nel buon ritiro di Trinità dei Monti. Anche con la Borelli, Gallone gira *Malombra* con la partecipazione di Amleto Novelli. Tra le sue posteriori produzioni vanno ricordati *Gli ultimi giorni di Pompei* con protagonista Maria Korda ed Emilio Ghione il quale riapparve anche in *Cavalcata ardente,* film garibaldino (del 1929) con Soava, moglie del regista.

Infine, Gallone realizza negli ultimi tempi del muto in Germania alcune opere del genere cocktail e ciò con un quadro internazionale di distribuzione, tra cui ricordiamo: *La dominatrice* (1927) e *La città del piacere* (1928).

Emilio Ghione regista ed attore

Ancora oggi il nome di Emilio Ghione è abbastanza noto come creatore di uno dei personaggi piú famosi del feuilleton cinematografico: *Za la Mort,* motto che egli assicura stesse a significare, nel gergo della malavita francese, Viva la morte. In queste produzioni Ghione rappresentava il tipo dell'apache sentimentale, che vive nella violenza ma odia la prepotenza, deruba le principesse ma ama i fiori, scanna le vedove, ma protegge gli orfanelli. Tutto questo ciarpame letterario di infimo ordine sta oggi a provare che Ghione aveva visto

gli apaches solo al Musée Grévin o nei sotterranei del Moulin Rouge. Ma egli era pure il delinquente chic, il duro di cuore sentimentale, sempre con il frac come un direttore di cotillon, cachenez bianco, e mantello nero, orlato di grigio; un vero impagabile modello, per qualche grottesco *cineorama* di Max Jacob. Piú tardi Ghione si invaghisce di una giovane e non bella artista, Kally Sambucini, e secondo lo stile dei suoi film la carica di gioielli per lanciarla verso la notorietà, col nome di *Za la Vie,* idolo di bontà e di dolcezza contro il male e la malvagità, superstite incarnazione di ciò che di buono imputridiva in fondo all'anima infetta del falso apache parigino. Come nelle canzoni-tango dell'epoca, Emilio e Kally ballavano la valse brune « nell'ora opportuna in cui il tramonto scende sulle grigie acque della Senna ».

Sulle basi di questa piattaforma di inaudita e grottesca pretenziosità, Ghione caricava poi spaventosamente il suo personaggio.

Cosí noi lo ricordiamo negli intervalli delle copiose didascalie, le piú sgrammaticate che lo schermo del tempo abbia conosciuto, magrissimo, e perennemente in frac, fumare sigarette di marca in cima a bocchini inverosimili, opure salutare con un gesto della mano ossuta la donna follemente invaghita di lui, prima di scomparire per sempre, in tuba e marsina, nella camera dell'ascensore o dietro i ponti di Parigi, snobando cosí fino all'assurdo il suo personaggio, che in fondo era piuttosto innocuo e lagrimoso. Il guaio è che tutta questa infima letteratura di cui egli ci offre un saggio letterario veramente inaudito nel « Romanzo di Za la mort » edito da Nerbini nel 1933, non mancò di influire sulla sua vita come racconta G. Napolitano.

Col tempo egli stesso ebbe a considerare Za la mort come il suo peggiore nemico, la stessa causa della sua rovina, perché lo aveva portato ad insistere per 8 film in situazioni di cui il pubblico doveva prima o poi stancarsi. Al primo *Za la mort* (1915) erano infatti seguiti *Za le frac* (1920), *Za la mort contro Za la mort* (1921), *Il sogno di Za la vie* (1922), innumerevoli altre produzioni tra le quali le due serie del *Triangolo Giallo* (1917) e *Topi Grigi* (1918).

Ma tutta questa falsa *fumisteria* offriva pure a Ghione il pretesto di esibire la sua maschera scarna ed essenziale che rimane una delle piú stranamente fotogeniche che lo schermo abbia mostrato alle folle: vero pezzo d'incubo a disposizione del romanzo di appendice. Chissà, se anche Baudelaire non meno di Apollinaire, si sarebbe mostrato indulgente verso il piacere del cinema se un paio di volte si fosse incontrato in questo volto terribilmente artificiale e subliminare che sembra proprio partorito dagli antri della sua metropoli. Certo la malavita di Ghione è piú vicina a quella che sui palcoscenici di varietà presentano, verso la fine del secolo, Mistinguette e Chevalier, che al posteriore cinema nero francese, come troppo facilmente è stato asserito. Ciò non toglie che in certi interni

dei suoi film specie di bar e locali equivoci, appaia una notevole e minuziosa cura di ambientazione, suggerita attraverso illuminazioni proprie e pertinenti, che è stata pure definita verista, sebbene questo rilievo non possa solo valere a riallacciare l'una o l'altra di queste produzioni, al complesso filone realistico del periodo precedente, di *Assunta Spina* o di *Sperduti nel buio*.

L'Olimpo letterario: la Tespi Film

In questi tempi affluiscono al cinema i migliori nomi dell'Olimpo letterario — come si diceva allora — e questo perché il cinema è ricco e l'arte è sensibilissima al denaro. Ancora qualche anno e la letteratura abbandonerà al telone bianco senza piú scrupoli e falsi pudori i suoi romanzi e le sue commedie, annuncia Palmieri: Sem Benelli (*Rose del Martirio, Figli del Mare*), Diego Angeli (*Cagliostro*), Luciano Zuccoli (*Te lo dirò domani*), Carlo Veneziani (*Bruscolo*), Chiarelli (*La Chimera, La Scala di seta*), Ferdinando Martini (*La canzone delle rose*), Vincenzo Morelli (*L'Ombra del Sogno*). In molti casi si tratta di scenari che non vengono mai girati come quello di Guido Gozzano, che compone una vicenda ispirata a S. Francesco. In altri, di soggetti che l'autore promette e non consegna, per quanto sempre lautamente pagati, e sempre in anticipo.

In genere l'apporto di questi letterati è poco convincente giacché tutti fanno piú o meno proprio, secondo la convenienza e le circostanze, lo slogan dannunziano della « carne dei levrieri » e considerano con disprezzo, il cinema, una specie di espediente piú vergognoso, come il Monte di Pietà, per fare quattrini, e se la casa li paga bene essi si sentono in dovere di non corrispondere l'adeguato corrispettivo, per non falsare la loro reputazione. Torre d'avorio, e assegni in portafoglio: i due atteggiamenti non sembrano troppo escludersi, in occasione di questi primi contatti con lo schermo della nostra grande letteratura.

Tra quelli che aderiscono al cinema con una franca simpatia, piena di aspettative, possiamo ricordare Guglielmo Zorzi che ci dà una buona riduzione della sua commedia *La Preda* (1920) con intepreti Maria Jacobini e Amleto Novelli ed in genere quel gruppo di autori che costituisce il nucleo della *Tespi Flm* la quale rappresenta l'esperienza artisticamente piú interessante del cinema italiano di questo periodo. Direttori, per lo meno in un primo tempo, furono Mario Corsi e Umberto Fracchia. In verità — afferma Lucio d'Ambra — il Fracchia non amava il cinema ma lo prendeva sul serio. La sua attitudine era per lo meno disinteressata e le sua intuizione diretta ed efficace, malgrado la profonda disistima, che egli non nascondeva, per i « capolavori » dell'arte muta. Mario Corsi è il regista, assieme a Ugo Falena, di *Frate Sole,* iconografia francescana (interpretata da Umberto Palmarini) in quattro canti con speciale ac-

compagnamento di orchestra e di cori di Luigi Mancinelli (1918), e di *La Scimitarra di Barbarossa.* E Fracchia di una riduzione dell'*Indiana* di Giorgio Sand (int. Diana Karenne) e di un proprio soggetto fiabesco: *La Bella e la Bestia.*

Ma il film piú interessante della Tespi è certamente *La Rosa* (int.: Olympia Barroero e Lamberto Picasso) da una novella di Pirandello ridotta da Stefano Landi e Bruno Barilli con la collaborazione dello stesso autore che frequentava gli studi della casa dimostrando una curiosità piena di simpatia, della quale il cinema ha sempre ripagato tutti coloro che, con lealtà di intenti, si sono avvicinati ai teatri di posa. Infatti a proposito di questo film la critica del tempo esaltava sovrattutto il valore simbolico dell'impostazione capace di farci accettare una verità anche enigmatica, come quella che spesso si ritrova nel fondo dei drammi pirandelliani. Valore simbolico che viene anche sottolineato dagli scrittori francesi di qualche tempo dopo, che mettono a confronto il passaggio finale del film con l'allegoria della rosa in *Fièvre* di Delluc. Pure alla Tespi appartiene la produzione di Arnaldo Frateili tra cui *Pantera di Neve* da un racconto di Pirandello (1919) e *Notte Romantica* (1920) un film inspirato ad una novella di Poë e che può esser considerato come una involontaria anticipazione sulla materia del cinema espressionista tedesco. Infatti, e come ricorda lo stesso Frateili, alcune sequenze dense di atmosfera allucinante con scenografie irreali e giuoco morboso degli interpreti non sussidiato da didascalie, fanno proprio pensare al caligarismo di Wiene e dei suoi seguaci, per quanto, nella storia del nostro cinema, si tratti di un'esperienza meramente letteraria la quale rimane isolata. Pur tuttavia non si può negare che il soggetto riunisca in se i luoghi comuni piú facili del romanticismo nero, caro alla scuola tedesca. Infatti al centro della vicenda è un castello dove una ragazza ripara per sfuggire alle furie del temporale. Gli ambienti alti e oscuri hanno le pareti coperte di strane figure. In essi vivono un giovane, ammalato di profonda melanconia, una sorella invasata, un servitore che ha tutte le apparenze di un mostro, sempre seguito da un gatto nero, che appare nella vicenda, proprio in onore di Poë. Naturalmente nel castello si verificano eventi terribili che sboccano in tremende tragedie. Alla fine la ragazza viene punita dal servo mostruoso per aver visto ciò che non doveva vedere e condannata ad essere scaraventata da un'alta torre. A questo punto la fanciulla si sveglia. Anche di Frateili è una riduzione da Balzac, *Cesare Birotteau* (1920) con protagonista Gustavo Salvini, che gli impresari si ostinarono a girare in costume moderno per quanto il regista pensasse che i rimorsi del personaggio balzacchiano per le speculazioni sbagliate che lo avevano portato al fallimento, non avrebbero mancato di far ridere gli spettatori del tempo, in cui i commercianti fallivano allegramente, con la tasca piena e non per ciò si sentivano meno onorati di prima.

L'opera di Lucio D'Ambra

Assai interessante appare in questo periodo la produzione di Lucio d'Ambra, primario romanziere di second'ordine il quale ha intanto il merito indiscusso di aver apportato al cinema alcuni punti di vista profondamente originali. Questo repertorio comprende ben 36 film girati successivamente con la « Medusa », la « d'Ambra » la « Do Re Mi » e infine con l'Unione Cinematografica Italiana, i quali non mancherebbero di apparire oggi, tanto preziosi e ridicoli, quanto enfatici e banali quelli dell'U.C.I. Ciò non toglie che la istanza di d'Ambra per un cinema di fantasia possa essere ritenuta tuttora per molti aspetti, valevole se intesa nel senso di reazione contro il piatto e convenzionale dramma pseudo-verista del tempo, adattamento banale del vecchio repertorio teatrale francese, con l'alcova ad epicentro delle sue catastrofiche vicende. Contro questa esasperante *routine* d'Ambra detta delle pagine semplici, in cui l'esperienza del cinema come veicolo di pura fantasia è affermata con convinzione. Solo lo schermo, infatti egli scrive, consente quel livello a mezz'aria tra fantasia e realtà, vero e falso, realtà e sogno, che il teatro ha piú volte tentato nei limiti delle sue possibilità tecniche, con i suoi poeti fantastici, ma pieni di nascosta realtà, da Shakespeare a de Musset. Giuoco leggero della fantasia, che parte dalla realtà e la porta a trasfigurarsi fiabescamente nel sogno, che conviene piú d'ogni altra forma di arte alla cinematografia, che ha i segreti magici di ogni illusione e le corde per ogni funanbolismo dell'estro creativo. Un film può essere tenuto in perfetto e volante equilibrio sull'altalena del vero e del non vero, fiaba che spontaneamente vive dei suoi estri e delle sue piccole magie, che inquadra capricciosamente nella apparente realtà.

Questo consente all'artista di fare del teatro senza sentirsi serrato nel telaio di ferro dell'atto o della scena, col tempo della azione chiuso in periodi segnati, ed il campo limitato dalle tre pareti, potendo egli invece disporre di vasti orizzonti naturali e non di cartapesta e rappresentare contemporaneamente episodi di una stessa azione, che contemporaneamente si svolgono. Sotto questo profilo nuovo egli apprezza assai intelligentemente persino le scene del ladro che salta dal quarto piano e del questurino che gli tien dietro, arrampicandosi lungo il muro, perché anche questo può valere a chiudere la via al sogno e all'irreale. Rifacendosi cosí genuinamente alle fonti primitive del cinema, a Méliès, come alla comica *Sergent de Ville,* d'Ambra mostrava per lo meno il desiderio di ridargli la nozione di una freschezza da lungo tempo perduta.

Il suo primo film è *La chiamavano Cosetta,* del 1916, per la regía di Gallone: epoca a cui risalgono pure la *Signorina Ciclone* diretta da Genina e *Il Re la Torre e gli Alfieri.* Al 1917 appartengono *La Moglie e le Arance* e *Napoleoncina;* al 1918: *La commedia dal mio palco, Il Conte cent'anni e il Visconte gioventú, L'arcolaio di*

Barberina, Emir, cavallo da Circo, Papà mi piaccion tutti, Carnevalesca; al 1919: *Passa il dramma a Lilliput, Walzer bleu, I cinque Caini, Miraggio, Girotondo di 11 Lancieri, Favola di Lafontaine, Mimí Fiore di Porto, Storia della Dama dal ventaglio bianco, Bacio di Cirano.*

Del 1920 sono i suoi ultimi film: *Falsa Amante, L'ambasciatore, La Principessa Liolà, Amleto e il suo clown* con Soava Gallone per la regía del marito Carmine, e del 1921 *Tragedia su tre carte.*

In *Signorina Ciclone* appare per la prima volta quello che d'Ambra chiama il movimento isocrono dei personaggi. La storia è quella di sette giovani americani che corrono dietro la dote di una vezzosa ereditiera. La scena in cui Fuffly circola per Parigi col seguito dei suoi adoratori in sette taxi lascia presagire Lubitsch. Ogni personaggio incarna uno dei peccati capitali. Alla fine la ragazza si innamora di uno scrittore europeo che ha il merito di riunirli in se tutti e sette. La storiella è un po' ingenua e schematica ma il tono costante di balletto, come il meccanismo di orologeria che sembra presiedere ai movimenti dei sette personaggi (isocronismo) appaiono già decisamente originali. *L'Arcolaio di Barberina* viene invece elogiato dallo stesso d'Ambra, che in questa funzione appare davvero instancabile, per certe tonalità cromatiche ottenute con speciali effetti di gradazione delle luci, in modo da dare l'impressione del colore col solo trattamento del bianco e nero.

Anche notevole *La moglie e le arance* che rivela nella scena finale il gusto di una composizione alla maniera di Méliès: quando le arance rovesciate dal Padre Eterno sulla terra si aprono, e in ognuna appare una coppia minuscola di sposi.

Un'avventura simbolica d'inspirazione letteraria, travasata in una specie di barocco poema cinematografico, è quella di *Carnevalesca* (1918) per la regía di Amleto Palermi. E cioè la commedia umana nei suoi tre carnevali simbolici: bianco degli adolescenti, rosso della passione che insozza di sangue la prima innocenza e nero della vecchiezza in un mondo di oscuri fantasmi, che adunano intorno ai superstiti il ricordo di un tragico passato. L'insieme appariva poi abbastanza melodrammatico nella interpretazione di Lyda Borelli, perché il compositore Giacomo Puccini non pensasse di farne addirittura un libretto.

Anche del 1918 è la *féerie Papà mi piaccion tutti* (int. Clarette Rosay) che è la cosa piú originale di d'Ambra soprattutto per una applicazione fresca e tutta cinematografica dei trucchi.

Qui si tratta di un tipo bizzarro di genitore che aduna in due ville tutti i pretendenti dei suoi due figliuoli: uno maschio e una femmina. Cosí una casa si empie di giovanotti ed un'altra di ragazze. Nasce una piccola città. Intere fila di camions forniscono

le vettovaglie che un esercito di cuochi e di sguatteri elabora in cucine allegre e chiare.

Le tavole da pranzo si allungano ogni giorno indefinitamente e le dispense traboccano. Ma ad un certo momento tutto questo non basta perché la ressa sfonda le pareti, scoperchia i tetti e dilaga nel cielo. D'Ambra nei suoi articoli parla di anticipazione di Clair. In verità l'invenzione cinematografica è piacevole ma per essere clairiana le manca quel sottile mordente umano che dà un senso spesso profondo ai *divèrtissements* in apparenza piú gratuiti del grande regista francese.

Il piú noto dei film di L. D'Ambra è *Il Re, la Torre e gli Alfieri* dell'anno 1917 (interpretato dalla contessa Giorgina Dentice di Frasso, Luigi Serventi, Enrico Roma): il maggior successo di quella stagione a Parigi ove, proiettato al Gaumont Palace col titolo *Échec au Roi,* destò un successo cosí duraturo, da decidere il grande cinema di Montmartre a sostituire una placca permanente di metallo col titolo del regista e del film, al manifesto di carta stampata. Come il d'Ambra stesso raconta, pretesto del film è un immaginario torneo di amore e di politica che si svolge sui quadrati bianchi e neri di una simbolica scacchiera. La scena si apre con la visione di un grande club aristocratico milanese, quello di via Manzoni sovra il Cova. Qui il marchese Armando Apré racconta le gioiose e galanti avventure di Rolando, principe e poi re di questa scacchiera femminile di fantasia. Il soggetto è ricco di invenzioni pertinenti, di suggerimenti scenotecnici, di arguzie cinematografiche. D'Ambra vi realizza poi in pieno la sua famosa isocronia di personaggi. Questi avanzano o indietreggiano a fila, a settori, con i piedi nascosti entro piccole basi di cartone, che simulavano quelle dei pezzi scacchistici. Cosí il film aveva qualcosa del gioco e del balletto. Infatti non solo il d'Ambra chiedeva alla danza e alla coreografia ulteriori apporti feerici ed irreali ma applicando ancora una volta la cadenza ritmata dei movimenti d'insieme, in cui consiste appunto la sua isocronia, accentuava un serto senso di frattura con la realtà che è il lato piú originale della sua inspirazione. Anche qui le formali affinità esteriori che si potrebbero dire precorritrici di Clair, sono evidenti sia per l'atmosfera generale di balletto che domina la composizione sia per la marcia danzante di alcune figurazioni collettive, di cui qualcuna sembra ricordare la serpentina dei borghesi nel *Million.* In un film didattico del Centro Sperimentale di Cinematografia si era avuta l'idea di contrapporre un frammento della *Vedova Allegra* di Lubitsch con alcuni tipici bianco e nero di Lucio d'Ambra. E si dice che le sequenze del regista italiano non sfigurassero al confronto. In ogni modo sembra che per lo meno nella commedia *Principessa delle Ostriche* Lubitsch avesse subíto influenze d'ambizione, per quanto la sua corposa rozzezza teutonica non gli consentisse di trarre partito dai motivi inconsistenti e feerici, con cui il regista italiano cercava volatilizzare la greve

materia cinematografica di allora. C'era poi alla fine il sogno di una grande festa mondana quale appare nel cervello agitato di un magiordomo; con le oche al posto delle signore intellettuali, i becchini, dei diplomatici, i leoni, dei finanzieri, gli asini, degli accademici. Fiaba, coreografia, serraglio di belve e circo equestre della vanità umana — commenta il d'Ambra — e al tempo stesso satira di questo mondo, vuoto, neghittoso, perditempo, e schiavo di forme e pregiudizi.

Questo è quello che d'Ambra dice, mai però come in questa occasione egli si rivela uomo del suo tempo, per cui questa satira non c'era né poteva esserci, per lo meno in profondità — anzi è proprio sotto questo profilo che tutta la cinematografia d'Ambra ci appare come una strana testimonianza di un'epoca di transizione. In fondo egli ammira troppo il mondo di cui pretende fare la caricatura. L'uomo che non si stanca di osservare ad ogni passo che il duca di Bergamo gli fece l'onore di assistere alle riprese di *Mimí fiore di porto,* che il barone Fassini aveva l'abitudine sbrigativa dell'autorità, che gli veniva dal passato di ufficiale di marina, naturalmente brillante, che ricorda nel barchese di Bugnano fondatore della « Medusa » non solo l'ex questore alla Camera e l'ex sottoprefetto ma, ciò che piú conta, uno dei piú bei nomi dell'aristocrazia cosmopolita, non poteva darci la caricatura di questo mondo, come piú tardi Clair saprà fare di quello piccolo borghese. E quando egli ancora ricorda che protagonista del *Re, Torre ed Alfieri,* è una contessa autentica e cioé la Dentice di Frasso il cui marito è imparentato colla piú alta, anzi altissima aristocrazia, e persino, con la petulanza di un maggiordomo, che tra i suoi operatori c'è pure il caro e vecchio Grimaldi, marchese anche lui autentico, discendente dei Grimaldi di Genova, che aveva speso un patrimonio a fotografare le piú belle dame dell'aristocrazia napoletana, egli mostra di ignorare il senso disumano e vuoto di tutto questo suo snobismo che meriterebbe, per lo meno, e sotto questo aspetto, un altro dei cineorama di Max Jacob. Del resto da tale punto di vista il suo film è il riflesso del suo teatro per signorine, del suo ecletismo inconsistente sotto cui è impossibile scorgere il riverbero di un mondo poetico interiore.

Cosí alla lunga la sua stessa originalità, sempre uguale a sé stessa, finisce per divenire monotona, nella sua stucchevole convenzione, nella sua fatua e succube mondanità, per cui alla fine l'originario spaesamento fantastico finisce per divenire solo il pretesto di un petulante snobismo.

Ciò nonostante ancora oggi il tentativo di d'Ambra di instaurare in un periodo di cosí scoraggiante mediocrità il gioco libero e poetico della fantasia, cercando di trasporre la vicenda cinematografica sul piano dell'irreale e del fiabesco, non può non lasciarci ammirati, anche per la coscienza che egli ebbe della necessità della riforma che andava propugnando in reazione al gusto e allo stile

dei tempi. Le sue originarie ricerche di strumentazione visuale, di movimenti scenografici di insieme, di originali riferimenti plastici e pittorici e anche di finitezza nel dettaglio (per cui si disse che nei suoi medaglioni mondani egli sembrava portare la miniatura alle dimensioni dell'affresco) sono la prova di questo suo sforzo per inserire motivi nuovi di libera ispirazione poetica, nei quadri fossilizzati del cinema italiano. Sotto questo aspetto egli sembra realizzare, nella sua opera, qualcosa dei futuri orientamenti di avanguardia. Comunque quella sua maniera gratuita di concepire l'azione filmica, alleggerendola di ogni effetto prontamente utilizzabile, e trasferendola dal piano degli interessi umani su quelli della fantasia rimane un'esperienza rara se non unica nella storia del nostro cinema.

Eleonora Duse in *Cenere*

A completare il quadro dei rari valori spirituali del cinema italiano del tempo, non possono essere taciute le geniali intuizioni di Eleonora Duse se anche sarebbe il caso di passare sotto silenzio il suo unico film *Cenere*. Allo scoppio della guerra « la pâle italienne au coeur désésperé » aveva abbandonato la Germania ed era tornata in Italia, stabilendosi a Roma in una villetta di Via Nomentana. Era stanca, ammalata ed assalita da dubbi e angoscie. Ella accolse perciò con prevenzione le offerte combinate dell'Ambrosio e della Caesar, che le giunsero nei primi mesi del 1917. Poi scelse, tra i vari scenari a lei sottoposti, il soggetto di *Cenere* dal romanzo di Grazia Deledda.

Non si può negare che la sua prima intuizione cinematografica fosse stata sin da principio adeguata ed originale, in quanto rivelava la perfetta comprensione di un'arte nuova, ove il paesaggio avrebbe potuto giocare un ruolo non inferiore a quello dei personaggi.

« Mi sono permessa — ella dichiara — di plasmare avanti lo schermo il personaggio di Rosalia perché nella dolente figura della madre la quale tutta si sacrifica per il figlio, movendosi su un paesaggio austero e solenne, si assommano tutte quelle complete e chiare significazioni plastiche e spirituali che il teatro silenzioso deve sforzarsi di realizzare ».

Cosí ella si era accostata alla nuova esperienza con un senso di pudore infinito, scrive l'Artuffo, suo biografo, quasi di vergogna, ma insieme con certe prevenzioni che pur tradendo la sua estrema coscienziosità di artista, erano incompatibili con le esigenze della creazione cinematografica di allora.

Alla fine il film non soddisfece nessuno e fu ritirato dalla circolazione di guisa che presto la cenere dell'oblío sepolse il film omonimo. Se un giorno — ella scriveva alla Guilbert — dopo la mia,

morte ti accadrà di vedere quel lavoro in cui la mia volontà fu violentata da un direttore artistico, che prese il mio posto (l'attore Febo Mari) e mi ordinò di fare ciò che non volevo, tu non andrai a vedere quell'asineria perché non ritroverai niente di me. Niente cioè della sua arte tranne in qualche momento in cui sono solo le sue mani, a parlare sullo schermo, o che si vedono riflesse, come un sensibile giuoco di ombre. Cosí il cinema aveva mancato per sempre — scrive Pierre Frondaie — la grande occasione di fermare quel suo volto che sembra appoggiarsi al mistero come ombra allo schermo; che è come un paesaggio su cui le ispirazioni passano come luci sul mare e che merita il nome di celeste appunto perchè non cessa mai di cambiare. Perchè ella stessa era incompiuta come un sogno e prolungando il suo pensiero l'indirizzava all'infinito. Forse questa incompiutezza sembrava derivarle dal suo estremo potere cinematografico di minare anche il fuggitivo. Forse sullo schermo ella avrebbe potuto essere appunto la interprete ideale del'arte romantica illustrata da Baudelaire e cioè di un'arte capace di rendere eterno l'effimero. Comunque il cinema ha per sempre tradito quel volto la cui fotogenia avrebbe dato a questa parola un senso nuovo e manifesto di spirituali accenti.

Quante intuizioni poi nelle lettere cinematografiche di Eleonora Duse! A proposito di rapporti tra teatro e cinema ella diceva: l'errore consiste nel versare vino vecchio in otri nuovi. Per noi guastati dal teatro e dalla parola l'errore consiste nell'adattare allo schermo lavori pensati per il teatro. Sono due lingue diverse e non si può balbettarle alla rinfusa. Mi dispiace di non essere piú giovane, altrimenti mi sarei messa su questa via e avrei trovato qualche cosa. Ora altri troveranno e il cinema sicuramente sarà. Mi duole soltanto che io non vedrò il verificarsi di questa mia certezza.

Approfondendo ancora l'argomento ella intravedeva che l'arte cinematografica sotto lo assillo delle proprie necessità, sorte dalla mancanza del verbo, avrebbe raggiunto una nuova espressione lirica, in sostituzione del linguaggio corrente che appariva, come già ai poeti simbolisti, incapace di esprimere i sogni del poeta. Cosí ella suggeriva la riduzione in immagini dalle poesie di Rimbaud e Baudelaire al tempo in cui Barattolo girava Ohnet e Sardou. Uno dei suoi soggetti era stato intitolato *Gli Addii* una specie di fantasia sull'angoscia della partenza, da quella del marinaio che se ne va sull'oceano, a quello della madre che deve morire e non si duole per sè ma per il figlio che lascia a terra. Un'altra sua composizione avrebbe dovuto chiamarsi *Ritorno* ed esprime l'emozione di una donna che travolta da una vita di passione (un pò il tema di *La femme de nulle part* di Delluc) e rimasta tanti anni lontana dalla sua terra, ritorna con l'animo pieno di triste saggezza e di rimpianto. Nessun dolore, nessuno schianto, non piú rivolte o accettazioni. Sono le cose che parlano. Notazione questa

squisita che si fonda sull'intuizione degli apporti magici che anche gli oggetti inanimati possono recare al lirismo cinematografico, attraverso le applicazioni tecniche, che in questi tempi realizzava il Griffith.

Infine neanche le sfuggiva il senso cosmogonico della composizione filmica e cioè di comunione tra gli esseri viventi ed il paesaggio che inscrive il suo ornamento specifico in margine all'avventura umana. Cosí in *Christus* della Cines ella si fermava a notare i piccoli fiori che dondolano al vento sotto i passi della Vergine.

Il messaggio dell'avanguardia italiana

L'affermazione di un critico straniero che dal 1920 in poi tutto il mondo della cultura debba qualcosa al futurismo italiano è essenzialmente valida anche sul piano del cinema.

E' nel giugno 1941, scrive Brasillach, che Marinetti con la collaborazione di Valentine Saint Point comincia la realizzazione di un film futurista che la guerra doveva interrompere e dove i «*décors*» e i costumi, concepiti secondo l'estetica cubista avrebbero piazzato lo spettatore in un mondo interamente inventato, come quello dei pittori e musicisti di questa scuola e che diviene piú tardi proprio nel film espressionista *Cagliari*. Certo l'esperienza di Marinetti — conclude Brasillach — costituisce il primo tentativo di film di avanguardia che lo schermo universale abbia conosciuto nonostante che piú tardi Sadoul, per ragioni non esclusivamente estetiche, trovi sufficienti ragioni per definire l'autore imbelle ambizioso. Nel settembre 1916 veniva poi, lanciato dallo stesso Marinetti in collaborazione con Corra e Settimelli, il manifesto della cinematografia futurista i cui punti essenziali erano i seguenti:

1) analogie cinematografiche, usando la realtà direttamente come uno dei termini dell'analogia.

2) Ricerca delle corrispondenze al cuore della natura. In questo senso baudeleriano, proclamava Marinetti, l'intero universo, sarà il nostro vocabolario.

3) Drammi di lettere umanizzate o animalizzate, drammi ortografici, drammi tipografici geometrici e di sensibilità numerica.

4) Ricerche musicali cinematografiche, dissonanze, accordi, sinfonie di gesti.

5) Drammi di oggetti cinematografici: oggetti inanimati, truccati, vestiti, danzanti. Oggetti tolti dal loro ambiente abituale e posti in una condizione anormale che per contrasto siano capace di mettere in risalto la loro stupefacente vita non umana.

Ai numeri 4 e 5 sono certamente verificabili alcuni principi che le scuole di avanguardia francese e l'espressionismo tedesco cercheranno piú tardi di tradurre in realtà. Ma assai piú interessanti e originali sono ancora oggi le segnalazioni di cui ai n. 1, 2 e 3.

perché fondate su una concezione sicura e geniale dell'analogia universale, presentita dai poeti simbolisti come Baudelaire o Mallarmé — quella della natura foresta di simboli che osservano l'uomo con occhio familiare e di cui lo schermo avrebbe potuto essere il migliore veicolo, in virtú del giuoco ellittico del suo linguaggio.

Del resto, lo stesso Mallarmé nella lirica *Un coup de dés* aveva cercato creare attraverso la composizione tipografica della pagina, la logica di un'arte visuale. Il libro, egli dice, espansione totale della lettera, deve tirare da essa direttamente una mobilità e una spazialità per corrispondenze, istituire un giuoco non si sa quale, che confermi la finzione. Non si può negare a Marinetti il merito di aver pensato di sostituire lo schermo alla pagina e il film al libro, per accogliere la nuova « logica » delle immagini in movimento. Ma il secondo film futurista realizzato nel 1916 da Arnaldo Ginna è ben lungi da attuare qualcuna di queste vedute ambiziose. Il numero principale è una cazzottatura futurista che sembra una sequenza di una comica di Tontolini, dove Marinetti appare, tra l'altro, estremamente impacciato e perplesso e non smette di guardare l'obbiettivo.

Il terzo film della serie *Perfido Incanto* viene realizzato nello stesso anno, da Anton Giulio Bragaglia con scenografie di Prampolini (interp.: la ballerina Ileana Leonido) e grande impiego di specchi concavi, trucchi e obiettivi prismatici; un pezzo d'effetto senza dubbio ma che costituisce pure una innegabile ed intelligente anticipazione di certe estreme esperienze della avanguardia francese.

Roberto Paolella

Ricordi di “uno della pellicola„

Premessa N. 1. — *Iò sono un uomo antico. Tra il tempo della mia giovinezza e questo presente son passati dei secoli. E la vita quanto diversa! Meglio, o peggio? Non sò; ma allora il mondo era piú innocente, la vita piú buona e il lavoro lieto. Certo nessuna paura opprimeva il pensiero, nessuna preoccupazione rodeva il fegato. Imbullettando le suola, il ciabattino fischiettava al merlo; la stiratora insaldava camice e goletti, cantando; e il semellaio, colla cesta dei panini in capo, faceva il suo verso e canterellava. Oggi cantano solo i professionisti della radio e dei circoli di ballo. Nessuno allora vedeva dischi in cielo; nessuno credeva piú alla guerra; quando passava la bandiera, tutti si levavano il cappello; la banda militare sonava in piazza; il telefono, la luce elettrica, il grammofono facevano sempre meraviglia; le sartine, la domenica, e gli studenti andavano in collina a far merenda; e con sessanta lire il mese uno poteva vivere.*

In questo stato di serena vita d'improvviso nacque la cinematografia.

Premessa N. 2. — *La quale cinematografia, oggi, dicono, è* «Nuova Arte». *Intendiamoci, grande Arte.*

Tutti lo proclamano, dai gran maestri della critica giú giú, agli scrittori piú acciabattoni. E decima Musa, sorella di Calliope, d'Erato e di Melpomene: non sorellastra, sorella.

Anche parlano di «estetica cinematografica» *riconosciuta da un Croce e da un Gide. Anche affermano che il Cinema è ricco* «di suoi valori esclusivi» *e d'una* «particolare stilistica». *Discutono di* «pura divisione che assomma, inalza e sublima tutte le Arti».

E io, chiuso nella ignorantaggine, seguito a non capire.

Poi vado a vedere questi film neorealisti, che «mettono l'Italia al primo posto dell'Arte cinematografica» *e all'apparire di quelle* «figure» *sempre afflitte da* «oscuri complessi psichici» *sovente mi annoio, spesso mi risento. Ma perché scodellar sempre la stessa pappa? Ladri, straccioni? Donnacce? D'accordo, tutti i gusti son gusti. A me piace mangiare nel piatto pulito*: *se di fine porcellana, meglio.*

Discutere? Nò, davvero: io parlo italiano, altri zulú. O viceversa. Diciotto anni ho lavorato di cinematografia, ora di voglia, ora di gusto, ora come viene viene; se con intelligenza e con garbo, non sta a me a scriverlo. Mai non ho pensato di dover fare dell'Arte.

Dell'industria sí, che rendeva piuttosto benino, per non dire assai. Allora la fabbrica, che produceva i film (le chiamavano pellicole) era la Casa: Casa Ambrosio, Casa Pasquali, Casa Itala... e tutti, soggettisti, metteurs-en-scène, *attrici e attori di teatro, o di circo, pittori, operatori, sarti, tutti si lavorava anonimamente per la Casa, che ci riuniva.*

O che l'industria tessile stampa sopra le pezze il nome di chi fa i disegni, o sta al telaio? di chi accannella, o di chi brocca le sete?

Ma oggi, in capo a ogni film, appaiono dispettosamente filze di nomi, non mai finite, di produttori, sceneggiatori, vestiaristi, supervisori, parrucchieri, tecnici del suono, tecnici del trucco, scenografi, attori, quello che ha scritto una canzone, quello del ciack...

Solo nel 1913 *si annunziò che la* Cabiria *era di D'Annunzio: e non era vero. E il mio nome sui film cominciò ad apparire a pena nel* 1915, *non sò perché, con* L'onore di morire. *Ma la* Spergiura *e le* Nozze d'oro *e la* Lampada della Nonna *e il* Granatiere Roland *e cento e cento altri miei soggetti mai non ebbero né il nome dell'autore né quello del* metteur-en-scène, *né altri. Bastava per tutti la marca della Casa. E tutti si stava contenti. Perché la cinematografia era un'industria.*

E, per me, industria dev'essere.

Ciò premesso — spero che non mi fraintendano — ecco il mio racconto.

L'anno 1908 *fu un anno terribile.*

Per terremoti? Guerre? Pestilenze?

Ché! L'umanità non c'entra, né il paese, e nemmeno il prossimo: c'entro io.

L'anno 1908 *fu terribile per quella briccica, che il vento razzolava a suo agio, come una foglia da niente, la quale tuttavia aveva un nome: si chiamava arrigofrusta.*

Ben era apparso quel nome, ogni tanto, in fondo a pezzi in lingua e in dialetto, su giornali quotidiani e settimanali, in resoconti di veglioni e in cronache di feste, su annunzi del teatro Rossini e dell'Alfieri. Ma nell'anno 1908 *non valeva una man di noccioli.*

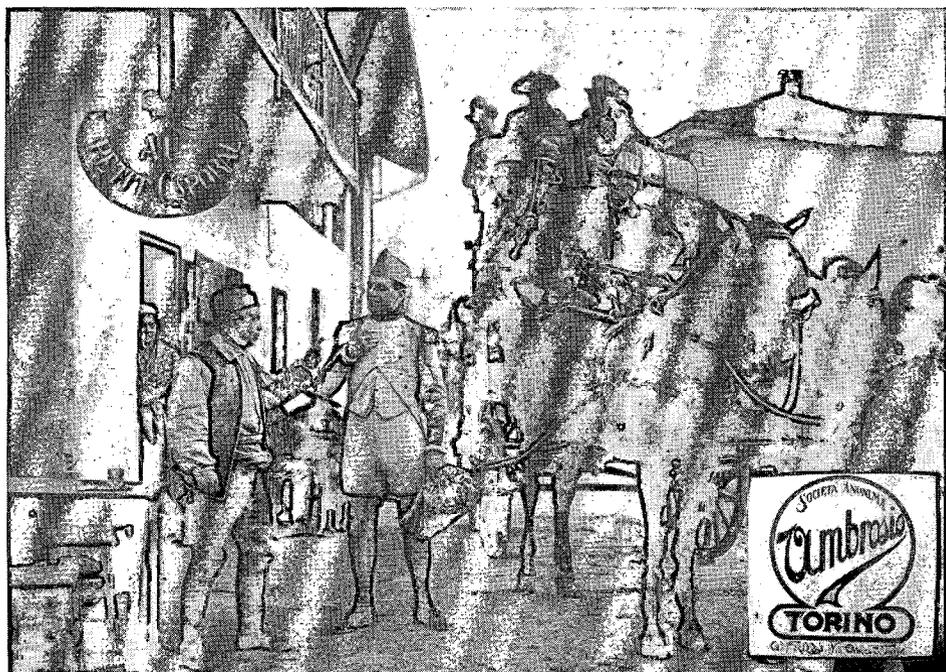
Due passi indietro. Bisogna sapere che mio padre faceva il notaio. Aveva in Torino uno studio ben accreditato. Mai non gli era balenato il sospetto che suo figlio non gli succedesse. Diamine! Notaio lui, notaio il nonno e il bisnonno, come poteva darsi che il figlio tralignasse? Vedeva la vita dal lato pratico il buon papà. Ma quella testa bislacca del figliolo la voglia birbona di tralignare ce l'aveva; e come! Sgomento, mi dicevo: io andrò a chiudermi dentro un ufficio, pieno di cartacce? Io scriverò tutti i santi giorni: ...in nome di S. M. Vittorio Emanuele terzo Re d'Italia ...? E mi sentivo spuntare i bordoni.

Il fatto fu che, dopo otto anni d'università, e con la laurea in tasca — neppur oggi riesco a spiegarmi come fossi riuscito a ghermire il diploma — ancora bighellonavo per le vie di Torino, scioperone,

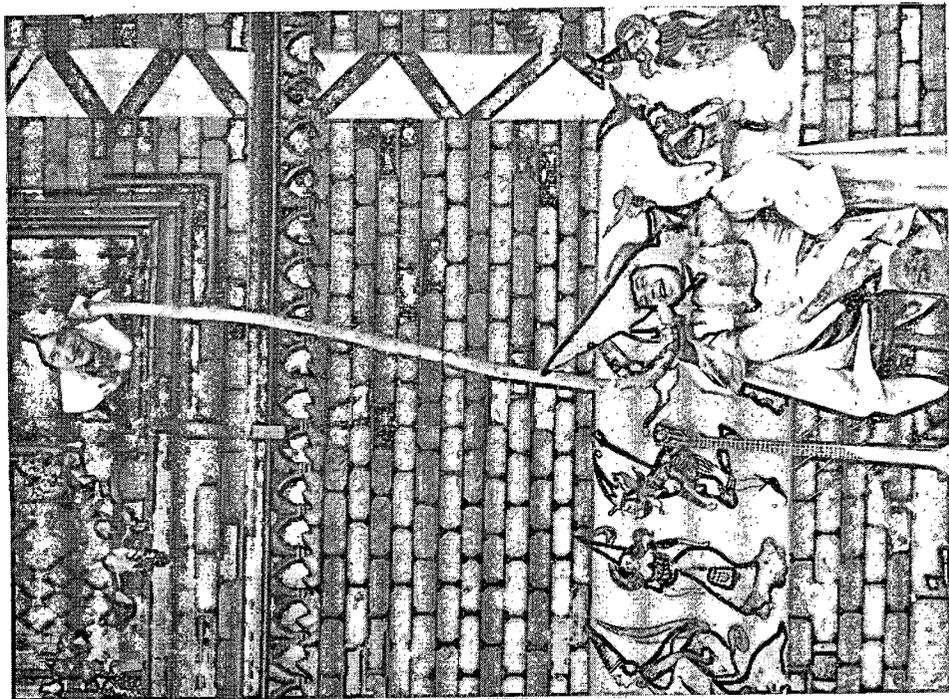
LA VENDETTA DEL PAGLIACCIO (1907) con Luigi Maggi

Alberto Capozzi e Mary Cleo Tarlarini in SPERGIURA (1909)

IL GRANATIERE ROLAND (1910)

NOZZE D'ORO (1911) di Luigi Maggi

Alberto Capozzi in GRANATIERE ROLAND (1910)

Mary Cleo Tarlarini e Giuseppe Gray in NOZZE D'ORO (1911) di Luigi Maggi

Alberto Capozzi e Norma Rasero
in GRANATIERE ROLAND (1910)

Lidia De Roberti ed Ernesto Vaser
in TELEFONO DEL MEDIOEVO (1907)

sfaccendato, avendo sempre in veduta le cose piú diverse, prefiggendomi oggi uno scopo, e il dí appresso ne vagheggiavo un altro, affatto opposto.

Si capisce che non n'imbroccavo una. L'ho detto: notaio nò. E quel brav'omo di mio padre s'era rassegnato. Leguleio? Due anni di pratiche con un penalista de' piú famosi; poi addio codice, addio Pandette. O dunque? Scrivere? Oh! scrivere sí, e leggere.

Fu il mio diletto. Scrivere mi consolava; leggere mi faceva lieto di gioia. E che cosa non lessi quegli anni beati? Tutto lessi, tutto quel che mi capitava, e greco e francese e libri d'ogni tempo, d'ogni luogo, e poemi e romanzi e tragedie: decifravo Omero, divoravo Brantome, studiavo Rabelais; precipitavo ottave su ottave, terzine su terzine. Poi mi cacciai in corpo Voltaire e Flaubert, Walter Scott e Dumas, Poe e Victor Hugo, Karr e Gaboriau con una portentosa rapidità, con una furia da non si dire.

In quanto allo scrivere non fui da meno: scombiccheravo giornali e riviste, scribacchiavo romanzi, sbozzavo commedie, poetavo in lingua e in dialetto e buttavo fuori bislaccherie d'ogni sorta, come un forsennato.

Ma, in fondo, quale professione era mai la mia? Un vivere di bohème *era, uno spassarsi di tutti i giorni.*

E arrivai alla ''Gazzetta del Popolo''. E fui lí lí per traboccare di letizia. Mi guadagnavo un soldo la riga e ben quindici lire a forfait ogni articolo di risvolto, firmato.

Ma era troppa grazia. Come naturale, durò poco. Bastò uno screzio tra me e il direttore, un brutto tiro che mi fece il mio bisbetico caratteraccio. Ed eccomi all'anno terribile.

Che bella riuscita! Avevo giurato a mio padre con una certa sicumera che — pur non facendo il notaio — sarei sempre bastato a me stesso. E ancora mi trovavo, a trent'anni — perché non dire la frase amara? — a pitoccar la vita, senza alcun barlume di speranza.

Ora io mi chiedo: c'è un destino? E la fortuna, o la sfortuna, che cosa sono? E come un fatto, che appare insignificante, come può portare grosse conseguenze? Mi chiedo: perché le cose della vita, a volte, vanno cosí buffe? E quel giorno dell'anno 1908 *perché svoltai in via Roma? Perché mi venne la curiosità d'entrare nella bottega di oggetti fotografici, che c'era al canto della via? Non v'ha dubbio: se quel giorno memorabile restavo a casa, se passavo da un'altra parte, la mia vita sarebbe stata ben diversa.*

Ma la fortuna volle prendermi la mano per condurmi in un mondo di fiaba e di avventura.

Fu cosí. La botteguccia al canto di via Roma e della Caccia Reale l'avevano messa, in società, Arturo Ambrosio e Alfredo Gandolfi. Io alla « Gazzetta », pubblicavo pure delle fotografie sul supplemento illustrato della Domenica. E dai due soci mi fornivo di lastre, carte e di tutto l'occorrente.

Una volta in certe botteghe si faceva circolo. In quella, sovente,

mi fermavo a discorrere. Avvenne che, un giorno, sentii raccontare d'una macchina portentosa, che fotografava il movimento: una grande invenzione, dicevano, e pronunziavano nomi forestieri, di Marey, Demeny, Pathé, Lumière.

Un altro giorno l'Ambrosio m'invitò a salire al suo laboratorio, che era una soffitta al quinto piano, a veder la macchina misteriosa. Salii: in un caos d'aggeggi d'ogni sorta c'era un giovane, con tanto di barba nera, che Ambrosio mi presentò: — questo, disse, è Roberto Omegna, mio collaboratore. E poi venne fuori il portento. A me sembrò una sorta di lanterna magica, che gettava barbagli d'ombre sul cerchio luminoso del telaio, un giocattolo insomma, di nessuna conseguenza.

Andando via, non ci pensai piú. E non se ne parlò piú fino al giorno memorabile — erano quasi passati due anni — che entrai nella bottega di via Roma.

— Oh! bravo! per l'appunto lei, mi fa l'Ambrosio, venga, venga, s'accomodi. Perché è stato tanto senza farsi vedere? Non ha ricevuto il mio biglietto al giornale? E, trattomi in disparte, proseguí: — Le dirò che ho bisogno di parlarle un po' in confidenza. Si ricorda di quella strana lanterna magica? Come la chiamava? Aggeggio, è cosí?

— Sí, mi ricordo.

— Sa che cos'è saltato fuori dall'aggeggio? Una Società con settecento mila lire di capitale. Faremo delle pellicole in grande. E siamo al buono. Il teatro a vetri è quasi finito... Venga a trovarci.

— Dove?

— In via Catania, al numero trenta.

Era veramente una bella costruzione. Vidi un ampio cortile, ancora erbato, e qua e là padiglioni e chioschi, e poi una fila di tettoie e di edifizi con gran finestre a vetri, e, da una parte, un palazzotto di due piani, e, di fronte, un'alta gabbia di vetro, come una serra, che era il teatro di posa. Ma, sopra l'impalcature, i muratori arricciavano ancora, intonacavano e commettevano le lastricelle di vetro.

Visto ogni cosa, Ambrosio mi spinse nel suo ufficio e lí a bruciapelo: — Frusta, vuol lasciare il giornalismo e mettersi con noi?

Non me l'aspettavo quell'uscita. Mi venne il batticuore. Chiesi a pena, quasi balbettando:

— E... e che cosa dovrei fare?

— Oh! bella! rispose, scrivere, come fa sui giornali, novelle, drammi, farse, tutto quel che vuole. Noi li chiamiamo soggetti e ne facciamo delle pellicole.

E incalzava il demonio tentatore: — Siamo in principio, lo capisce anche lei; ma l'avvenire è nostro, vedrà che clamoroso successo.

Pensai di darmi aria di persona importante, gli feci:

— In coscienza, si guadagna... bene? Sa, coi giornali posso arrivare finanche a un cento, centoventi...

E gli tenevo le pupille in viso; ma, dentro, il cuore mi batteva a martello.

Il tentatore non rispose, fece bocca da ridere, aprí la scrivania, prese un foglio, me lo spiegò sotto il naso:

— Vede? Era pronto: per un impegno di tre anni sono trecento lire il mese.

Mi scoccò nella mente questo pensiero:

— Trecento! Come Berta, come Deabate, che alla ''Gazzetta'' ci lavorano da vent'anni.

Fui lí lí per perdere la testa: allungavo la mano e non riuscivo ad afferrare la penna che il buon Ambrosio, schiettamente ridendo, porgeva.

Intanto pregavo: mio Dio, Dio mio, dammi la forza, non farmi morire proprio in questo punto... E mi pareva di diventare il sultano di Zanzibar.

Parentesi. Chi scriverà la storia di Arturo Ambrosio? Al tempo, a cui si riferiscono i miei ricordi, era un ometto alto quattro palmi, tutto brio, tutto pepe, un tipo d'uomo da Self-Help, di molta intraprendenza, ricco d'ingegno e d'ardimento e — che non guasta — con un cuore gentile.

Commesso di poca paga in un magazzino di via Garibaldi, quando la Società Kodak cominciò a tappezzare i muri delle città d'Europa col suo: « Siete voi fotografo? No? Perché? » *e sparse per il mondo le prime camere pieghevoli, Ambrosio subito intuí il grande smercio che se ne poteva fare e il sicuro guadagno. Associò all'impresa il cavalier Alfredo Gandolfi e insieme misero bottega nel primo tratto di via Roma, quella via Roma di cinquant'anni fa, senza portici, un po' strettina, ma tanto piú allegra, tanto torinese con quei tranvai a cavallini e le cittadine col parasole bianco.*

Non passò un pezzo che pure a Torino giunsero le voci della portentosa invenzione. E qui Ambrosio dà la prova della sua geniale intraprendenza. Senz'altro parte per la Francia: operaio da Pathé scopre il segreto: passa in Inghilterra, impara come si costruisce la macchina da presa; *ritorna e con Roberto Omegna comincia le prove nella soffitta di via Roma, come ho raccontato. Passa un anno, e li trovi sotto una tettoia di via Napione; poi in via Nizza al numero* 187, *nella Casetta rossa. Là girano le prime pellicole, cosí dette* dal vero, *che oggi si chiamano* documentari, *e un bel giorno vi piantano il teatro: sei panconi d'abete e delle lenzuola ai rami dei pioppi. Finalmente nel* 1908... *Piano, piano... nel* 1908 *arrivo io.*

Arrivo secondo, in via Catania. A far quel lavoro di soggettista c'era stato, prima di me, Ernesto Maria Pasquali, già mio compagno alla ''Gazzetta''. Restò poco, un paio, o tre, di mesi.

Ragazzo di pronto ingegno e di molta iniziativa, com'ebbe imparato l'arte (a minuscola) piantò — è la frase — piantò baracca

e burattini, e, per conto suo, creò, prima la ''Pasquali e Tempo'' in via Giacinto Collegno, poi la ''Pasquali e C.'' che, nel giro di pochi anni, diventò uno delle tre grandi marche che, nel mondo del cinematografo, diedero lustro al nome di Torino.

E ora di me. Il contratto m'obbligava a scrivere tre soggetti al mese, in ragione di cinquanta lire l'uno. Per le rimanenti cencinquanta m'ero impegnato a non scrivere per altri, dedicando tutta la mia opera alla miglior riuscita delle pellicole sulla lavorazione. Ambrosio — ora amministratore delegato della nuova società anonima — si era espresso cosí: — Non abbiamo il tempo di fare le ricerche di storia, di costumi, d'un'infinità d'altre cose. Ci occorre un erudito consulente. Ecco, lei sarà la nostra enciclopedia.

E, a un mio moto di stupore, replicò:

— Non è giornalista? Dunque...

Per un bel po' quel dunque mi rimase sullo stomaco col peso d'una macina: — La mia erudizione! Ah! Sí: che bolla di sapone!

Tuttavia, adagino, adagino la macina pesò sempre meno.

Nessun timore per i soggetti: una settimana, e tutt'e tre furono lesti. Se li ricordo? Altro che! Gli amori di lord Byron, Spergiura *e* Gli spazzacamini della valle d'Aosta.

Quanto benedivo le letture che avevo fatte e il tempo perduto a leggere. All'età di sei anni avevo cominciato a leggere, leggere, leggere, quando la nonna mi regalava i soldini per il teatro delle marionette e io, corrotta la vecchia nutrice con quattro moine, correvo ai bancherozzi di piazza San Carlo. Quanta roba m'ero stipata in corpo! Tempo sprecato, dicevano i miei. Ma ora? Quanto credevo negativo, ora mi sprizzava fuori ad aiutarmi, a servirmi magnificamente. Tre soggetti il mese? Bazzecola! Ne volete quattro, cinque sei? Eccoli!

La mia testa era come una pentolaccia e, dentro, vi ribollivano di gran fagioli. Ogni fagiolo, che veniva a galla, mi riportava un'idea, mi rappresentava un personaggio noto: a uno a uno comparivano i Rocambole, i Lecoq, i Lupin, e Occhio di Falco e Vautrin e Gilliatt e Pardaillan e Chicot e tutti gli eroi delle mie letture. A romaiolate li potevo pescare.

Svaniva la pentolaccia e si disegnava nella memoria un gran viale fiorito: ed ecco la processione delle donne belle. Salomè, Carmen, Fiammetta, Mignon, Graziella, Mirejo, Cosetta, Déruchette, tutte le dolci creature, entrate nel mio pensiero e nel mio cuore, risorgevano, si affollavano, mi sorridevano, Bastava allungar la mano per comporre il mazzo profumato.

Quante maravigliose storie per i miei soggetti! E ne chiedevano tre soli!

Riguardo all'obbligo — dirò cosí — enciclopedico, cominciai a studiare le prime nozioni d'architettura e la varietà degli stili, dall'Egizio al Babilonese, dal Greco al Romano, al Bizantino, al Gotico al moderno.

E qui voglio raccontare una storiella.

Si leggeva un soggetto e, discutendosi dell'epoca a cui piú fedelmente si potesse rapportare, saltò su uno (non dico il nome, naturale!) a proporre:

— Io lo vedrei in stile...

Si fermò: la parola non gli veniva.

— Impero? suggerí qualcuno.

— Nò, nò, cincischiò il proponente. Non si tratta di Napoleone, ma d'un altro imperatore.

— Se è questione di stile, oppose un terzo, non ci sono altri imperatori; re, sí, e una filza di Luigi, Luigi tredici... quattordici...

Il bonomo non lo lasciò proseguire. Gridò: Francesco Giuseppe, ci sono! E ripeté, trionfante: stile Franz-Joseph!

Ma il fantastico stile fu bocciato appieno.

Torno ai miei studi, precisamente alla Storia del Costume. Bastò che mi comprassi il libro dell'Hottenroth e fui a cavallo. E con l'abbonamento a una stupenda rivista, quale fu il «Lisez-moi-historique» con un po' di «Melzi» tanto di «Nouveau Larousse» e una tal quale dose di prosopopea, di lí a non molto, potei impancarmi a sapientone e sputar tondo.

Tanto piú — oh! sì, tanto piú — che uno dei tre soggetti mi aveva, di botto, innalzato al terzo cielo. Fu la Spergiura!

L'avevo pescata dalla «Grande Bretèche» di Balzac; pescata, rimpasticciata a dovere, rimpolpettata a mio modo, con quanti fioretti sentimentali m'eran venuti in penna, e con le piú feroci situazioni di radcliffiana memoria: e il dialogo d'amore al lume di luna, e il tradimento del fellone, e la diabolica astuzia del marito tiranno, e la galoppata nella tempesta, e l'orribile vendetta, e il murato vivo. Il tableau *(primissimo piano) della mano, che giura, era cosa nuova.*

A questo punto, peraltro, bisogna dire che quel centinaio di pellicole che l'Ambrosio aveva prodotto in precedenza (di quaranta, cinquanta metri al piú, poche di cento, pochissime di centocinquanta) specialmente appartenevano al genere comico e a quello dal vero, *notevoli le* Manovre navali *e* La scuola di Cavalleria. *Le drammatiche, invece, furono pochine e tenute — salvo* Il Conte di Montecristo, L'uomo delle selve, Luigi XI *— quasi tutte, come dire? in tono minore, dolciastro, latte e miele. Volete un saggio dei titoli? Parevano usciti da uno stampo:* L'angelo della famiglia, Cuore e dovere, Romanzo di un derelitto, La vendetta del pagliaccio, Telefono medioevale. *Poi del* 1908 Il calvario d'un maestro, Il regalo del nonno, La voce del cuore, Topolini riconoscenti.

A un tratto scoppia, in quell'Arcadia di giulebbe, la pistolettata d'una Grande Bretèche *fatta granguignolesca al modo che dissi: ben si può immaginare il trambusto che portò, e che rimestare, e che rivoluzione.*

Di quel soggetto Ambrosio subito s'era innamorato. Mi volle al suo fianco per discuterne a lungo, combinare quadri e passaggi, sce-

gliere i posti e gli attori, assegnare le parti e curare i piú minuti particolari.

E faccio ancora una digressione. Fino a quel tempo la scena si preparava con un fondale dipinto e due laterali. In terra i panconi del padiglione, o lo stesso tavolato del teatro di posa, sempre quelli per il salone del re e per la caverna della strega. Il nastro circoscriveva il quadro: guai chi l'oltrepassava. Un vero incubo il nastro tabú.

E volete sapere come s'inscenava? *Comincia il* metteur-en-scène:

— *Ragazzi, a posto? Pronti? Qui due, o tre, o piú prove, secondo l'intelligenza, o il buon volere degli interpreti. Poi un fischio, niente ciack; si gira!*

Subito piovevano i consigli, o i rabbuffi, del metteur-en-scène:

— *Fuori y..., via, via! x... vòltati, guardala... oh! che occhi di scemo!... Alt, da capo!*

Oppure: — *...dai, dai... afferra, stringi, piú forte... che salame!*

Talvolta l'attore s'impermaliva e, pur recitando la parte, rimbeccava: — O mio angelo, (*col piú soave sorriso*) *tu sarai il salame!... Sí, sí, mia vita...*

E il metteur-en-scène, *gridando*: — *Smettila, imbecille. E l'attore, per non essere da meno*: — *Che credi? D'impormi?... io son grande di Spagna... Juan d'Aragona, de Silva, d'Alcantara...*

Imperterrito, l'operatore seguitava a girare la manovella.

Ma per la Spergiura *si cambiò di pianta. Intanto si fecero i figurini dei costumi e al vestiarista venne aggiunta una sarta di grido. Sulla scena poi imperversò la rivoluzione. Non piú raggi di sole e specchiere, dipinti sul fondale, non piú finestre e porte a sbieco sulle quinte; ma sale vere, stanze vere, finestre coi vetri, colonne tutt'un pezzo, ammattonati a quadrelli, pavimenti a lustro. E mobili veri, dorati, e tende di seta, e tappeti di costo, un lusso, uno sfoggio mai visti. Il pittore Bonifanti si cacciava le mani nei capelli (è un modo di dire: il buon amico — ahi! — di capelli n'aveva pochini) e si strizzava la barbetta, che in effetto c'era. Tutti lo volevano, tutti lo chiamavano: — Professore, professore...*

E prove su prove; e discussioni su discussioni, e bizze e bronci.

Io, superuomo, osservavo, sputavo sentenze, e, convinto d'essere diventato persona da molto, sempre piú rizzavo la cresta.

La Spergiura *fu girata nella primavera del* 1909, (*direttore generale e* metteur-en-scène *Ambrosio stesso, interpreti Mary Cleo Tarlarini, Alberto Capozzi, Luigi Maggi e Luigi Bonetti, operatore Giovanni Vitrotti*). *Andò in distribuzione quasi subito. Ed ebbe davvero un bel successo. Nel mondo cinematografico di Torino e di Roma se ne parlò a lungo. Tanto, che un giorno l'ingegnere Pouchain, direttore della Cines, capitò a Torino, mi volle conoscere e, a tutti i costi portarmi a Roma. Ma come potevo io lasciare Torino? E Ambrosio? E perché? Per il guadagno? O non l'avevo già bell'e trovata quí la cuccagna?... Però, però... Insomma io nicchiavo, l'ingegnere insisteva. Finí che non se ne fece nulla. Rimasi a Torino all'Ambrosio.*

Ma, prima di finire, ancora un aneddoto. E quanti ne potrei raccontare!

Ho accennato al Luigi XI. *Dirò che, nei primi giorni del mio noviziato, mi rimanevo quasi sempre, e zitto zitto, in un canto del teatro di posa, a imparare l'uso della macchina di presa, la messa in scena, la mimica degli attori, il gioco della luce e le malizie del mestiere. Per l'appunto giravano il* Luigi XI *piú, o meno, raccapezzato da Walter Scott. Entra in scena il duca d'Orleans... un costume stupendo; ma quelle gambe, quell'ancheggiare... O che sogno? A un tratto si volta. Santi Numi! Era la Mary Cleo Tarlarini... con la barba, una barbetta bionda, ricciutella... Mi tappai la bocca per non scoppiare nella piú fragorosa risata. Il nome del birbante che, non trovando lí per lí un attor giovane, era ricorso a quel ripiego? Non... lo ricordo. Dirò invece che il quadro fu poi rifatto con un duca d'Orleans di sesso maschile.*

Ecco come entrai nel paese di Bengodi e come cominciò quella vita di studio febbrile, di lavoro indefesso, eppure tanto beata e serena. Tutto bisognava inventare e tutto creare. Ma davanti a noi c'era il tempo e un cammino fiorito di speranze e di conquiste.

Oggi: *l'inferno dei riflettori dentro i teatri di cemento.* Allora: *il sole, il dio sole, e l'azzurro e il mare e i monti; e ancora i lunghi soggiorni nelle città piú belle, e i lunghi viaggi a scoprire le mille e mille bellezze d'Italia per spargerne in tutto il mondo l'incanto e le grazie.*

Cosí passava la vita lieta.

Sul piú bello tonò a Oriente e, tra le fiamme dell'orizzonte, apparvero i quattro Cavalieri dell'Apocalisse — i veri — Guerra, Fame Peste e Morte.

Pure i pellicolai si vestirono di grigioverde e partirono.

Quattro anni. Poi alcuni tornarono. E allora... Ma questa, direbbe il grande Kipling, è un'altra storia.

Chi alla vita beata proprio non ci credeva fu il papà notaio. Teneva muso alla Cinematografia, che gli aveva rubato il figliolo. E per tre anni non mise i piedi in un cinematografo.

Poi venne il 1911 *e il Concorso Mondiale e il gran premio alle* Nozze d'oro *e i giornali ne parlarono. La mamma lo convinse e lo trascinò al teatro dell'Esposizione, dove le* Nozze d'oro *si rappresentavano da mesi. E vide e sentí gli applausi. Ma, al ritorno, scrollando le spalle, brontolava:*

— A cost mond tl'as mai finí 'd vëdne: mancava mach pì che un as guadagneissa da vive con la lanterna magica! (*Se ne vedon delle belle a questo mondo: non ci mancava altro che guadagnarsi la vita con la lanterna magica!*).

Arrigo Frusta

Del film storico

Vi sono ancora molte ricerche da fare, varî film da mettere in luce, prima di poter tracciare una storia del cinema muto italiano che sia da considerare definitiva. Indagini e documentazioni come quelle condotte da M. A. Prolo o da Roberto Paolella sono a questo fine indispensabili: ma prima che molto materiale poco noto non sia stato riscoperto e divulgato, sarà arduo tracciare profili del film storico, o comico, o documentario, e cosí via, in Italia senza affrontare il rischio di incorrere in giudizi superficiali e in omissioni, essendo ancora molti dati a disposizione, per quanto utili, incompleti, e i film difficilmente controllabili.

Anche questo breve studio sul film storico muto italiano, che abbiamo eseguito sulla base di un considerevole numero di film, appartenenti alla Cineteca Italiana e alla Cineteca Nazionale, avuti a disposizione per la compilazione di una antologia del film storico italiano muto destinato alla Retrospettiva inserita nel programma della attuale Mostra di Venezia, non si può certamente considerare esauriente e tanto meno definitivo, data la quantità relativamente minima del materiale consultato.

Il film storico si basa — sia pure il piú delle volte molto genericamente — su personaggi esistiti e su fatti veramente accaduti e tramandati di solito dalla letteratura storico-romanzesca (Guerrazzi, Grossi, Sienkiewicz, ecc.) oppure anche da figurazioni e componimenti pittorici ispirati agli stessi motivi (es. gli affreschi di Cesare Maccari).

A volte è piú l'opera letteraria che l'ha tramandato, che la consistenza di vere e proprie gesta, che rendono «storico» il personaggio che ha occasionato il film: ad esempio *Conte Ugolino* della Itala Film (1909).

Per quanto il film storico si riferisca al passato e sia quindi, si può dire, sempre in costume, non si può identificarlo col film in costume — che può basarsi, invece che su fatti storici, su elementi di fantasia: anche *Rosso e nero* (dal romanzo di Stendhal) è film in costume ma non potrebbe essere preso ad esempio in qualità di film storico; e cosí pure *I due sergenti* o *Il granatiere Roland*. In altri casi, infine, sono i film basati su romanzi che contengono

« episodi storici »: come le « cinque giornate di Milano » in *Val d'Olivi* di Eleuterio Rodolfi (dal romanzo di A. G. Barrili, 1915).

Il primo film italiano a soggetto è un film storico: *La presa di Roma* (1905). Le scene sono fondali dipinti, i costumi costituiti dalle uniformi dei caroselli militari, il soggetto è lo stesso trattato da una di quelle pantomime che, come ricorda Petrolini in « Modestia a parte », si rappresentavano nei baracconi di Piazza Pepe, tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo: e che si chiamavano « La breccia di Porta Pia » e « La battaglia di Cassala ». Filoteo Alberini, autore delle riprese, ne è « produttore » e « operatore »: possiamo attribuirgliene in questo senso la paternità; non indicarlo come regista, poiché ancora non esisteva del regista, in Italia, né la funzione, né il nome.

Il film storico divenne, dopo *La presa di Roma,* la fonte piú cospicua dei cineasti italiani, come anche di quelli francesi e inglesi. Nelle arene e nei circhi le pantomime equestri, le ricostruzioni e rievocazioni militari, i finti incendi, le parate, si ispiravano principalmente ai grandi avvenimenti della storia. E come nelle arene francesi si rievocano episodi delle campagne napoleoniche, nel circo britannico, e perfino in quello di Barnum, non era raro vedere « La distruzione di Roma » o « Gli ultimi giorni di Pompei ». Ecco, pertanto, perché non vi sia motivo di stupore nel fatto che l'inglese R. W. Paul diriga nel 1898 il breve film *Ultimi giorni di Pompei* (65 piedi).

I francesi non trascuravano le « sacre rappresentazioni » come *Vie du Christ* (1904) di Zecca, mentre Charles Pathé presentava nel 1902 temi storici come *Quo Vadis?* e come *Cleopatra,* « in cui le navi romane ed egizie scorrevano su rulli come a teatro e tremavano tutte avendo i bordi di cartone dipinto; dipinti erano anche i fondali e gli attori facevano gesti magniloquenti » (Pasinetti, *Storia del cinema,* pag. 34).

Pantomime storiche e militari del sec. XVIII e XIX come quelle dei circhi Astley e Franconi (« Fra Diavolo », « Il passaggio del San Bernardo », « L'incendio di Mosca », « Il corriere di Pietroburgo », « Il domatore di Pompei »), o del « Buffalo Bill's Wild West » (« Ultimo combattimento del gen. Custer », avvenimento del 1876, rievocato da Buffalo Bill, nei suoi spettacoli in arena, fin dal 1883, e che poi dà materia, insieme ad altri « numeri » equestri del Col. Cody, ai primi film di Edison, nel 1894) non possono essere considerati che film storici *ante litteram.* Che c'è di diverso fra quegli spettacoli circensi e i film dei nostri giorni, o quasi, come *Carica dei seicento,* come *Vita del Generale Custer,* come *Massacro di Fort Apache,* come gli ultimi e reiterati *Giorni di Pompei* o *Quo vadis?* Un fatto tecnico, una « camera » che riproduce e distorce artisticamente una materia che già, come spettacolo, esisteva.

P. T. Barnum faceva presentare al Teatro Olimpia di Londra,

nel 1889, « Nerone o la distruzione di Roma », « la piú stupenda e regale produzione storica di ogni era », « uno spettacolo grandiosamente realistico, classico, romantico, ideato, allestito e prodotto da Imre Kiralfy, associato col Greatest Show on Earth di P. T. Barnum ». Ne erano i « characters » Nerone, il tutore Seneca, il prefetto Burro, la madre Agrippina, e altri personaggi, insieme a guardie, senatori, gladiatori, patrizi, conduttori di bighe, musici, cantanti, prigionieri, gladiatori, cristiani, giocolieri, atleti. Il primo quadro rappresentava il Trionfo di Nerone. Nel secondo il giovane romano Spalatro salvava la fanciulla cristiana Thirza, inseguita dalla folla, mentre i cristiani venivano perseguitati e condannati alle fiere. Nel terzo quadro corse di carri al Circo Massimo e lotte di gladiatori. Nel quarto cospirazione contro Nerone. Nel quinto, orgia di Nerone, incendio di Roma, martirio dei cristiani, morte di Nerone e trionfo del suo successore Galba.

L'azione drammatica, ridotta a pochi episodi essenziali, rammenta da vicino la sceneggiatura dei primitivi film storici. In particolare, non vi sarà film d'ambiente romano che non conterrà il rituale episodio dell'orgia, la corsa delle bighe, i cristiani che sono divorati dai leoni. L'incendio di Roma, come in altri casi il terremoto, o l'eruzione del vulcano, costituiscono i momenti culminanti dello spettacolo (1).

Abbiamo affermato in altre occasioni che, alle origini, lo spettacolo cinematografico dipende dallo spettacolo del circo. Facile ci è stato provarlo nella nascita ed evoluzione del comico cinematografico (2); ma chi, dopo queste prove — desunte dal film storico — che alle altre si aggiungono, potrebbe contraddire che, alle origini, tutto il cinema è attrazione da baraccone e numero da circo?

La prima casa italiana che conquistò una solida affermazione nel film storico fu la Cines. Mario Caserini ne fu verso il 1908 il regista — in questo genere cinematografico — piú dotato. Centrava il soggetto su un momento culminante della vita del personaggio storico cui dedicava quasi ognuna delle sue brevi pellicole. Aveva a disposizione una delle prime attrici dello schermo italiano, Maria Gasparini, ballerina della « Scala », che poi doveva diventare sua moglie (essa vive tuttora a Milano), e il maggiore dei primi « divi » del nostro paese: Amleto Novelli, interprete di innumerevoli film, di varie produttrici romane e torinesi, volto asciutto, tagliente,

(1) Altre celebri produzioni all'Olympia di Londra: « Venezia » con scene del « Mercante di Venezia » ed una vera laguna ricostruita sotto la direzione di Imre Kiralfy, nel 1890); « India », in cui si celebrava anche un funerale con la rituale pira; « Military Exhibition » e « International Fire Exhibition » (1901). Nel 1911 Max Reinhardt dava all'Olympia « The Miracle » (compositore Humperdinck, autore Volmöller) che veniva anche realizzato in film (v. M. Willson Disher, *Pleasures of London*, R. Hale, Londra, 1950).

(1) Vedi « Il film comico », Sequenze, Parma, 1929, e « Fernando Guillaume detto Polidor », Bianco e Nero, n. 3, Roma, 1952.

tipicamente caratterizzato e pertanto spiccatamente cinematografico. Nella scenografia non si atteneva piú al fondale dipinto, normale nei « primitivi », ma cercava di accrescere la decorazione della scena, utilizzava la scenografia naturale delle mura antiche di Roma, delle porte merlate, dei giardini delle ville, delle entrate dei palazzi gentilizi. Non rinunciava agli effetti spettacolari delle masse di figuranti e cominciavano con lui le prime sfilate di armati che poi diverranno caratteristiche dei nostri film storici muti. La « sfilata » di armati era allora rituale come oggi non si potrebbe fare a meno, in uno sfarzoso film in costume, del « salone » con l'immancabile ricevimento o ballo: e l'esercito delle comparse viveva di quelle « sfilate », come oggi vive dei « saloni ».

I film venivano girati, spesso, senza che neppure gli attori che vi partecipavano ne conoscessero il titolo. La concorrenza tra produttore e produttore era tutt'altro che leale e si cercava di scoprire le altrui intenzioni e arrivare prima degli avversari a presentare un film su *Amleto* o su *Catilina*: che per l'occasione potevano mimetizzarsi con un « soggetto numero novanta » o « centoventi ». Si consultavano le biblioteche e le enciclopedie per scovare nuovi personaggi, nuovi spunti, spesso i piú bizzarri e peregrini, per esser certi che il concorrente non sfruttasse la stessa trovata, non inscenasse film basati sugli stessi eroi. Nascevano cosí film come *Caio Gracco* e *Spartacus,* ma anche come *Veronica Cybo* e come *Jeanne Grey* (*Regina per quindici giorni*).

Il bagaglio del film storico, in questo periodo, è fatto principalmente di toghe e circhi, di leoni e gladiatori, di spade e corse di bighe, di festini e di cristiani crocifissi, se trattasi di pellicole ispirate all'epoca romana; di torri e duelli, di supplizi e di boia, di tribunali e di carrette di condannati a morte, se l'ambientazione va dalle campagne dei Crociati alla Rivoluzione francese; di guardie borboniche e di garibaldini, di bandiere gelosamente custodite, baciate con commozione, e di cospiratori, di austriaci e di barricate, se trattasi di storie del Risorgimento e delle guerre dell'Indipendenza.

Mario Caserini fu di questo genere di film il primo e piú tipico rappresentante. Ricordiamo dei suoi film, per quanto non ci sia possibile per ora stabilire la sua filmografia definitiva: *Marco Visconti* (m. 220), *Pia dei Tolomei* (m. 290), *Jeanne Grey* (*Regina per quindici giorni*), *Pietro Micca* (m. 300), *Romeo e Giulietta* (m. 315), *Bianca Cappello* (m. 360), *La dama di Monserau* (m. 420), *Giovanna d'Arco* (m. 264), *L'innominato* (m. 258), *Macbeth, Wanda Soldanieri ovvero Guelfi e Ghibellini* (m. 299), tutti del 1909; *Amleto, Anita Garibaldi* (m. 280), *Beatrice di Tenda* (m. 371), *Catilina* (m. 272), *Il Cid* (m. 249), *Federico Barbarossa ovvero la Battaglia di Legnano* (m. 304), *Giovanna la Pazza* (m. 438), *Giovanni dalle Bande Nere* (m. 353), *Lucrezia Borgia* (m. 350), *Veronica Cybo* (m. 256), *La Romanina,* tutti del 1910.

Non sono tutti: Mario Caserini ne diresse molti altri e taluni

di essi sono compresi negli elenchi Cines di quegli anni, in cui abbondano le *Ada di Vernon, Baronessa di Carini, Zaira, Doge e Dogaressa, Margherita Cisneros* (dove si dimostra che alla Cines si era instancabilmente alla ricerca dei piú remoti personaggi femminili). Ma sarebbe difficile, per ora, stabilire se tali brevi pellicole furono dirette dal Caserini, o da Enrico Guazzoni, o da Egidio Rossi, o da Gennaro Righelli, o da Carmine Gallone, o dal Conte Giulio Antamoro, che appartenevano ai quadri della casa romana. Possiamo attribuire a lui, con certezza, di quegli stessi anni, soltanto *La gerla di papà Martin* (m. 314, 1909), o *Il dottor Antonio* (m. 251, 1910), desunti da Cormon e Grange, e da G. Ruffini.

Tra i piú caratteristici di essi è *Il Cid,* con i duelli all'aperto, lo scontro coi mori, la sfilata dei guerrieri vittoriosi che rientrano a Siviglia attraverso la antica porta: episodi che preludono ai maggiori film storici. Giardini e fontane, decorano talune scenografie naturali del film. *La Romanina* è basata sull'episodio del Metastasio innamorato di una attrice ed acquista una certa grazia per la speciale cura della scenografia che si azzarda in qualche pretesa stilistica. Cosí si intravedono nella bottega del falegname Trapassi, padre del poeta, quelle seggioline che poi osserveremo nella suppellettile della casa della Romanina, mentre sullo sfondo della scena precedente si rileva la strada dove appare la portantina della artista. *Regina per quindici giorni* (che forse è precedente a tutti questi film, e che il « Filmlexicon » di Francesco Pasinetti attribuisce al Caserini, per quanto Maria Gasparini, interrogata, non ne sia ben certa) narra la storia di Jeanne Grey, fatta « regina per quindici giorni » in contrapposizione a Maria Tudor. Qui, piú oscura e meno vivace è la azione, forse anche perché meno viva la scenografia che la contiene. Il film finisce con l'apparizione del boia armato di scure, mentre Jeanne posa la testa sul ceppo. La tecnica, meno matura, come anche si rileva dalla *Gabriella di Beaulieu,* situa tali film almeno al 1908, forse anche prima.

Mario Caserini resta alla Cines fino al 1911, poi passa alla Ambrosio di Torino dove non gira piú prevalentemente film storici, dirigendo ad esempio *L'adultera* (attrici: Gigetta Morano, Maria Caserini Gasparini, Maria Bay, m. 112), *La mala pianta* (soggetto di Arrigo Frusta, m. 699), *La mamma dorme,* m. 280), *Il passato di Kaseira* (m. 761), *Santarellina* (m. 811), *L'ultimo dei Frontignac ovvero Il Romanzo di un giovane povero.* Ma nel 1912 torna al « suo » genere con *Dante e Beatrice* (m. 735), *Parsifal* (m. 960), *Siegfried* (m. 833), *I Mille* (m. 807), pur realizzando anche *Infamia araba* (m. 284), *Mater dolorosa* (m. 734), *Nelly la domatrice, Il Pellegrino, La ribalta* (1).

Nel finale dei *Mille* si ritorna alle battaglie dei film storici con

(1) Metraggi desunti da: M. A. Prolo, *Storia del cinema italiano muto,* Poligono, Milano, 1951.

le barricate, le cariche, le bandiere, la barba di Garibaldi, le pose eroiche. Al caffè i cospiratori consultano carte come rivedremo in *1860* di Blasetti. Ma lo stile di questo film di Caserini è completamente diverso dai precedenti romani. Cambiano gli attori, e la recitazione è piú elaborata, meno stereotipata, mentre negli antecedenti film non subiva, di pellicola in pellicola, pressoché alcun cambiamento; muta la qualità fotografica, per merito dell'operatore Giovanni Vitrotti e per la diversa utilizzazione dei piani. Dalle pose fisse del teatro a vetri Caserini è già passato agli «esterni»; ma, nel quadro della produzione torinese, ogni nuovo risultato è meno convenzionale, si sente l'intervento di un produttore piú agguerrito, una concezione piú matura della ripresa cinematografica.

Una conferma di tale evoluzione del Caserini ritroviamo negli *Ultimi giorni di Pompei* (1913, nello stesso anno è la Pasquali che gira, anch'essa, un film sullo stesso tema, *Ione o Gli ultimi giorni di Pompei,* con la regía di Enrico Vidali).

Mi pare, qui, particolarmente indicativo l'episodio della fuga di Nidia, che giuoca il guardiano Sosia con un falso sortilegio. Dall'alto, un fascio di luce illumina la buia spelonca e la inquadratura si compone armonicamente in un giuoco di bianchi e di neri.

All'aperto, è il momento dell'arrivo dei gladiatori nel circo. Giovanni Vitrotti inquadra una curva dell'arena, con la folla che applaude i combattenti, da una parte, e con i guerrieri che sfilano, dall'altra.

E' una speciale cura della fotografia che si nota anche in altri film della Ambrosio: ad esempio in *Epopea napoleonica* di Edoardo Bencivenga, dove, perdipiú, si fa uso di un mascherino ovale, nella inquadratura in campo lungo di una battaglia. I soldati vi si muovono con un certo ordine e il punto focale della composizione è dato da una bandiera che sventola.

Dopo i film che abbiamo ricordato vediamo Mario Caserini alla testa della Gloria Films dove dirige (1913), *Acquazzone in montagna, Florette e Patapon, Ma l'amor mio non muore, Nerone e Agrippina, Romanticismo, Sonnambulismo, Il treno degli spettri* (v. pag. 161, *Storia del cinema italiano muto* di M. A. Prolo). Allo specialista di film storici si è aggiunto ormai definitivamente anche il regista di film floreali, romanzeschi, divistici, romantici, pre-operettistici: quelli che preluderanno alla festosa serie di Lucio d'Ambra e, poi, a Lubitsch.

Nel 1914 Caserini dirige per la Ambrosio *La Gorgona* (Da Sem Benelli). Nel 1915 fonda a Torino la Caserini Films e realizza *L'amor tuo li redime* e *La pantomina della morte* (soggettista è Amleto Palermi). Dopo aver svolto attività cinematografica in Spagna morrà nel 1920 per attacco cardiaco (1).

(1) Nel «Filmlexicon» di F. Pasinetti sono attribuiti al Caserini anche i seguenti film: *Viaggio al centro della luna* (1904), *Amleto, Messalina, Antigone, Mademoiselle de Scudery, I masnadieri. La fidanzata di Messina* (fino al 1911), *I cavalieri di Rodi, Monna Vanna* (1912).

Nell'evoluzione del Caserini ha parte importante, oltre che la collaborazione di un operatore come Vitrotti, la presenza di Ambrosio, pioniere autentico, insieme a Omegna, del cinema torinese, formatore di talenti (lo stesso Pasquali, che dette il nome alla nota società, era stato suo collaboratore), intraprendente figura di produttore-regista. I suoi primi film portavano responsabilmente la sua sola firma, non avendo che piú tardi lasciato definitivamente a Maggi, a Frusta, a Caserini, a Bencivenga, il compito di curare la realizzazione artistica delle sue pellicole. Ma *Gli ultimi giorni di Pompei* in sette bobine del 1908 reca il nome di Ambrosio, e cosí pure *Regina di Ninive* e *Nerone* (1909), contemporanei a *Ettore Fieramosca ossia La disfida di Barletta* della «Pasquali» in cui le masse dei figuranti furono particolarmente numerose e selezionate.

Ernesto Maria Pasquali riprodusse il *Fieramosca* nel 1915, con la regía di Umberto Paradisi e Domenico Gaido.

Luigi Maggi (un tipografo filodrammatico) fu uno dei primi registi chiamati da Ambrosio presso il suo stabilimento, e Arrigo Frusta il soggettista abituale della casa. Il Maggi diresse, tra l'altro, *Luigi* XI (1910), *Il denaro di Giuda, Nozze d'oro* (*La battaglia di Palestro*), *Thomas Chatterton* (1911), prima di passare a *Barbiere di Siviglia, Satana, Matrimonio di Figaro, Notturno di Chopin, L'uomo giallo* (fino al 1913). A questa epoca, si affermano presso Ambrosio i registi Eleuterio Rodolfi, realizzatore di *Promessi sposi* e di *Val d'Olivi,* ed Edoardo Bencivenga, che firma *Epopea napoleonica,* dove Napoleone è Carlo Campogalliani.

Se Roma e Torino eccellevano nel film storico, Milano e Napoli non intendevano restare molto indietro. Anche Luca Comerio presenta fin dal 1908 *Amleto, Lorenzino dei Medici, Francesca da Rimini,* per quanto è il suo nome sia destinato a restare nella storia del nostro cinema per l'attività documentaristica. E la Milano Films (prima detta SAFFI) conta nella stessa epoca un notevole specialista, Giuseppe De Liguoro, che nell'anno 1909 ha dato *L'Inferno, Marin Faliero, San Paolo, Ugo e Parisina, Nella dei Loredano, Martire Pompeiana;* nel 1910 *Attila* (soggetto ripreso nel 1916 da Febo Mari), *Bruto primo, Bruto secondo, Carlo* IX, *Caterina de' Medici, Edipo Re, Duca Valentino, Gioacchino Murat, I Nibelunghi, Re Artú, Re Enzo, Re Lear, Sardanapalo,* e cosí via.

A Napoli la Vesuvio Film si valse dell'opera di Gennaro Righelli: il quale vi realizzò, tra l'altro, nel 1912, un *Andreuccio da Perugia* basato su una novella del Boccaccio (cui fece seguito la riduzione di altre novelle del Decamerone).

Non so con precisione se si possa parlare di Enrico Guazzoni, o di altri registi della Cines, come di allievi di Mario Caserini: è certo che al principio della loro attività cinematografica, iniziata come collaboratori per la parte scenografica (nel caso di Guazzoni, diplomato all'Accademia di Belle Arti e pittore), o come soggettisti e

assistenti in vario modo alla realizzazione del film, essi dovettero essere testimoni della realizzazione di vari film del Caserini: e il conte Giulio Antamoro vi imparò a valersi degli esterni dal vero (strade di Roma, Piazza dell'Esedra, Piazza di Spagna) anche in comiche interpretate da Tontolini (che poi diverrà Polidor), Righelli e Palermi scovarono, anch'essi, altre figure di donne «storiche» da portare sullo schermo, mentre Guazzoni e Gallone maturavano le loro maggiori realizzazioni successive, non risparmiandosi per superare la tecnica primitiva delle pellicole storiche del primo quinquennio Cines.

Di Enrico Guazzoni ha scritto esaurientemente e in varie occasioni (anche nel presente fascicolo) Roberto Paolella in «Bianco e Nero», ponendo in risalto i valori dell'opera del regista che sono da ricercarsi anzitutto nella *conquista dello spazio cinematografico*: ciò che significa ulteriore progresso di linguaggio e affermazione di una delle maggiori caratteristiche differenzianti della cinematografia, poiché i valori temporali del film possono preesistere sulla «novella cinematografica» o nel «copione» che poi sarà tradotto in pellicola impressionata: ma i valori spaziali, e cioè figurativi, non si possono intravedere che nella inquadratura girata e proiettata, e pertanto restano i valori veri, autentici, del film.

Enrico Guazzoni diresse *Raffaello, Brutus, I Maccabei. Gerusalemme liberata, Agrippina* (1911), *Marcantonio e Cleopatra, Quo Vadis?* (1913), *Caio Giulio Cesare* (1914), *Ivan il Terribile* (1915), *Fabiola, Gerusalemme liberata* (1918), *Sacco di Roma, Messalina* (1923).

Dopo *Messalina,* che costituisce il capolavoro di Guazzoni (ne è rimasta celebre la corsa delle bighe) la sua produzione diventa artisticamente irrilevante. Sembra quasi che la decadenza del cinema italiano, fatta di concorrenza straniera, di insuccessi, di crisi finanziarie, si ripercuota anche sul talento dei nostri registi. Al tempo di *Quo Vadis?* (edizione 1924) il prestigio di Guazzoni — cui si preferisce un regista tedesco — subisce un fiero colpo. Benché egli realizzi altri film, anche nel periodo del sonoro, egli non riacquisterà piú la gloria di un tempo. Unica eccezione il *Re Burlone* (1935), specialmente notevole per la saporosa caratterizzazione dell'attore Armando Falconi.

Dopo il *Quo Vadis?* (1913) in cui girò la folla dei quiriti, per difetto di vestiti, con la camicia sopra i calzoni, a guisa di tunica, Guazzoni, si volse a quello che doveva diventare uno dei suoi temi preferiti: *La Gerusalemme liberata,* di cui si doveva dare piú tardi anche una edizione sonorizzata. La seconda edizione (1918) doveva risultare come uno dei suoi film piú interessanti. La qualità dell'inquadratura, che spesso punta su blocchi di masse e fa presentire Lang, il montaggio della battaglia finale dove particolarmente interessante è l'uso delle «macchine» — le torri mobili che portano i crociati all'assalto della città — ne fanno uno dei capolavori di questo periodo.

I film di Guazzoni si valgono delle piú belle interpretazioni di Rina De Liguoro, una attrice dal sorriso enigmatico, degli improvvisi corrucci, dai folti capelli neri, i cui occhi hanno lampi di fierezza, di ardore, e, a volte, di alterigia, come in *Messalina* (1923). Nello scontro con Mirit lo sguardo diventa fiammeggiante: « Questa è la mia legge » dice mostrando i suoi schiavi erculei. Ed è come se la legge di Roma, davanti a lei, si frantumasse.

Ben poco potremmo aggiungere agli scritti del Paolella, a proposito della figura del Guazzoni, salvo forse gli elementi diretti che ci offre una « confessione » del regista, apparsa in un numero della rivista romana *In prenombra* (luglio 1918): e che riportiamo nelle « Documentazioni » aggiunte al presente fascicolo.

Ai nomi di Caserini e Guazzoni non possiamo non far seguire quello di Carmine Gallone. In quel periodo avventuroso e inesperto, pieno di espedienti e anche di raggiri, di furti di brevetti e di idee, in quell'epoca che Clair chiama « eroica », è a Gallone che si può attribuire un contributo di cultura e una intenzione di avanguardia. Il suo *Maria di Magdala* (*Redenzione*), « visione biblica in tre atti », presentata dalla Medusa Film, esce dalla *congerie* dei film storici della stessa data — è il 1915 — per una originalità di concezione e realizzazione. La differenza tra questo e gli altri film dello stesso genere è nella fotografia, nobile e ricercata, dovuta a Carlo Montuori, e nel montaggio: le deficienze di racconto sono imputabili proprio alle ricerche, che pertanto non possono essere completamente condannabili, per ottenere un linguaggio piú articolato, deciso ad evitare le lunghe inquadrature fisse; ma le scene risultano, perciò, un pò convulse, lontane come sono da una costruzione piú conchiusa, meglio sviluppata. Una certa slegatezza fa pensare a quadri a sé stanti, non a parti di un tutto, anche si può osservare, tra l'altro, qualche suggestiva marina, e se la Diana Karenne ottiene a volte intensi effetti drammatici. Si tratta, dopo i metodi instaurati dai « primitivi » e già superati, del tentativo di battere vere e proprie strade nuove. Ecco perché il Gallone di questo periodo fu considerato regista « di avanguardia ».

Le didascalie presentano versetti dei Vangeli, i quali accostati alle immagini acquistano — seppure involontariamente — un certo sapore retorico. E i leoni del deserto riconfermano che non vi saranno mai film dell'epoca romana senza belve e arene.

Gallone realizzerà altri film storici, restando anche nel sonoro come un tipico cultore di tale genere, talché gli verrà affidata nel 1937 la regía di *Scipione l'Africano*.

Ultimi giorni di Pompei sarà invece la piú complessa delle sue pellicole mute (firmata con Amleto Palermi), alla quale darà un valito contributo anche Duilio Cambellotti (1926), maestro di scenografia e costumistica.

Non è facile seguire di tutti i registi delle case romane, e della

Cines in specie, l'evoluzione, per mancanza di film che ce ne possano precisare le caratteristiche. Tra i successi di questa epoca, nondimeno, il *Christus* di Giulio Antamoro (1915) si pone tra i piú considerevoli. Girato in Africa, offre le scene naturali delle piramidi e del deserto. Gli spunti di commento piú considerevoli sono nelle caratteristiche figurative: siamo appena nel 1915, ma già si avverte che la fotografia diventa nel film una attività artistica di importanza preponderante; non solo, ma il fatto stesso che essa si ispiri a note composizioni pittoriche, ad es. alle Natività dei grandi maestri italiani, lascia intendere che il cinema sia fermamente deciso, per volontà dei suoi artefici, ad abbandonare le vie dell'attrazione elementare per diventare qualcosa di piú composto e meditato, che non si discosti dai risultati già raggiunti dalle altre espressioni artistiche, ma se ne faccia anzi forte e vi tragga alimento per il proprio progresso e miglioramento qualitativo.

Poco dopo la costituzione della Cines, nacque nel 1908, a Roma, la Pineschi Film. Con *Isabella Orsini* (1908), *Fedra, Saffo* e *Spartaco* (1909), anch'essa mostrò la sua predilezione per il film storico.

Ben piú importante fu il contributo dato dalla Tespi Film alla affermazione italiana del film storico. La Tespi fu tra le nostre case produttrici una delle piú interessanti. Ebbe per registi e soggettisti un buon gruppo di cineasti provenienti dalla letteratura e dal giornalismo: elementi apportatori di un fermento intellettuale che finora dal cinema era pressoché sconosciuto e che, assieme al contributo — piú indiretto che diretto — del D'Annunzio, segnavano una prima importante tappa nei rapporti tra cinema e cultura. Poiché la cultura, agli inizi, si era disinteressata del cinema, e la persistenza del fenomeno foraneo e circense dello spettacolo cinematografico era rimasta, pertanto, piú radicata. Tra gli uomini della Tespi erano Umberto Fracchia, Ugo Falena, Mario Corsi, Enrico Roma (giornalista e attore), Arnaldo Frateili, e in qualche caso Luigi Pirandello, Stefano Landi, Bruno Barilli. Il Falena, che aveva diretto per la Film d'Arte Italiana *Marco Visconti* e *Francesca da Rimini* (1912) realizzò con Mario Corsi *Frate Sole* (1918) e diresse *Giuliano l'Apostata* (1919) avendo al fianco Duilio Cambellotti in qualità di costumista e scenografo.

Uno dei piú notevoli film del Falena fu *Adriana Lecouvreur*, distribuito dalla Tespi ma realizzato dalla Caesar Film. *Adriana Lecouvreur* ha, piú che qualità drammatiche, pregi di gusto e di stile. Le scene, in cui il gusto francese è rispettato, sono arricchite da un folto stuolo d'attori che appaiono nel « salotto della Principessa di Sassonia » (Maurizio di Sassonia è Enrico Roma), tra « i comici del teatro francese », e nella « corte di Luigi XV ». Le troppe didascalie ritardano e frantumano lo sviluppo delle varie sequenze e « dicono », inutilmente, ciò che « si vede ». Lo spettacolo

— come nella sequenza della declamazione dei versi — è centrato soprattutto in motivi d'abiente; la sostanza drammatica non è mai eccessivamente caricata, e in ciò è una lodevole reazione agli eccessi del divismo, per quanto il punto di equilibrio non sia ancora raggiunto.

Un'altra casa romana che si dedicò al film storico fu la ricordata «Film d'Arte italiana»: tra i soggetti trattati, in prevalenza diretti da Gerolamo Lo Savio, troviamo *Lucrezia Borgia, Beatrice Cenci, Margherita di Borgogna* (1910), *Re Lear* (1912); ma essa non raggiunse mai il prestigio ottenuto dall'omonima produttrice francese, presa a modello nella scelta dei soggetti e degli attori.

La personalità di Giovanni Pastrone (Piero Fosco) è troppo importante e al tempo stesso complessa perché sia nostra intenzione, in questa breve raccolta di appunti, di giudicarla a fondo. Importante nel film storico preso ad esame, perchè il solo Guazzoni potrebbe contendere al torinese — ma invano — il primato; complessa perché Pastrone non eccelle soltanto nel film storico, dove purtuttavia fa uso di «macchine», di varietà di piani e di carrelli, di trucchi, di innovazioni tecniche nella illuminazione e cosí via, ma anche nel film drammatico (si veda *Padre* con Zacconi, non firmato che celandosi dietro un altro dei vari pseudonimi che egli usò), nel film comico (Cretinetti lo chiamerà «maestro»), nel film «atletico» (Maciste lo ha inventato lui), infine nel film per ragazzi realizzato con pupazzi (si veda *La guerra e il sogno di Momi,* dove è al suo fianco Segundo de Chomon). Tra i film storici dell'Itala che precedono *Cabiria* ve ne sono ben pochi in cui Pastrone non intervenga, o supervisioni, o sia autore del soggetto e della regía. Tra questi *Agnese Visconti* (1910) dove riconosceremo nelle scene (la scala, la prigione) qualcosa del suo gusto, mentre taluni attori hanno una recitazione che rivedremo in *Cabiria* (cfr. i gesti del gentiluomo leale e ingiustamente imprigionato con quelli di Maciste quando porta il pugno al petto); e *La Caduta di Troia,* dove la propensione per l'uso delle «macchine», che trasmetterà a Guazzoni, è dimostrata nel «cavallo di legno» o nella aerea figurazione mitologica che poi non fù girata che a terra, su un pavimento nero. In questo film la recitazione è altrettanto solenne e magniloquente, ma senza mai raggiungere una esagerazione vera e propria. Se Caserini ha voluto ribellarsi ai fondali dipinti della *Presa di Roma* utilizzando gli «esterni», o costruendo una cinta di mura e una porta e facendovi passare il Cid vittorioso, Pastrone non ha esitato a innalzare prima scale (*Agnese Visconti*), poi colonnati (*La caduta di Troia*), per passare quindi ai templi, alle statue, al Moloch di *Cabiria.*

Nella «macchina» aerea di *Caduta di Troia* (il «trionfo di

Venere») v'è molto dei «trionfi» e delle «macchine» dello spettacolo sei e settecentesco, pervenuto fino al cinema attraverso le «costellazioni» di Méliès.

Mettere ancora una volta in luce le caratteristiche di *Cabiria* non mi sembra qui indispensabile, dato che altri lo hanno già fatto anche in altre pagine di questo stesso fascicolo. Basterà ricordare che la partecipazione di D'Annunzio al film non fu che una montatura, una «beffa» se si vuole. D'Annunzio non si limitò che a ri-scrivere, dando loro un particolare tono, le didascalie che dal Pastrone stesso erano già state compilate. Il film non è pertanto di D'Annunzio, ma, se mai, un «voluto» esempio di dannunzianesimo, avallato dal Poeta, e cui il pubblico, facilmente abboccando, credette (1).

I registi finora ricordati sono senza dubbio i piú rappresentativi del cinema storico italiano muto: ma incorreremmo in un errore di valutazione se non dessimo, nella nostra breve sintesi, un posto di rilievo anche a Leopoldo Carlucci, che diresse una monumentale, ricca di costumi e di scene, eccellentemente fotografata pellicola storica, *Teodora,* con protagonista Rita Jolivet (1921). In questo film sembrano riassumersi tutte le esperienze delle produzioni consimili anteriori, e come avvenne per *Cabiria,* si volle dare con *Teodora* il piú ricordevole esempio del genere «storico». Parve che «Kolossal» fosse aggettivo italiano, e che ogni nuova pellicola storica dovesse superare per sontuosità e ricchezza tutte le precedenti. Cosí fu per la *La Nave* (2) di Gabriellino D'Annunzio (dal poema del padre,

(1) Cfr. a questo proposito la numerosa letteratura sull'argomento, e particolarmente la «Vita segreta di G. D'Annunzio» di Tom Antongini e il libro ripetutamente citato di M. A. Prolo.

Recentemente il produttore Renato Seccia ha preannunciato una riedizione del film, «basata sul soggetto di D'Annunzio», cui ho risposto nell'*Araldo dello Spettacolo* negando che si potesse utilizzare un soggetto di D'Annunzio inesistente, e rifacendomi alle note testimonianze di valore ormai storico. All'ultima delle mie lettere il direttore dell'*Araldo* non concedeva la solita ospitalità, forse perché la polemica, invero assurda, non andasse troppo per le lunghe. Riporto la lettera stessa, a conclusione, nella presente nota:

«Caro Direttore,

Anch'io, dopo le mie precedenti lettere, non ho altro da aggiungere sulla questione della paternità di *Cabiria,* se non che prendo atto che il Signor Seccia non ha nulla a che vedere con la «storia del cinema», e che «ha acquistato i diritti» del contributo di D'nnunzio al film di Pastrone: cioè i diritti delle didascalie, perché D'Annunzio non entrò in altro, nel film, che nelle didascalie.

Prendo atto che il Signor Seccia non vuol rifare *Cabiria,* ma utilizzare ciò di cui ha acquistato i diritti.

Sarà interessante vedere come egli utilizzerà le «didascalie» che ha acquistato».

(2) I film tratti da opere di G. D'Annunzio, o da lui ispirati, sono: *La fiaccola sotto il moggio* (1911), *La figlia di Iorio* (1911), *Il Duchino* (1911) *La Nave* (1911), *Sogno di un tramonto di autunno* (1911), *L'innocente* (1912), *La Gioconda* (1912), *Cabiria* (1914), *Crociata degli innocenti* (1915), *Giovanni Episcopo* (1916), *Trionfo della morte* (1916), *Il piacere, Morte del Duca d'Ofena* (1916), *Il ferro* (1917), *La Nave* (1920).

1921), e per *Quo Vadis?* cui lo stesso Gabriellino doveva collaborare (1923-24) insieme al Jacoby, mentre accanto alla vedetta Rina De Liguoro, immancabile Messalina, Agrippina o Poppea, era Emil Jannings.

Il Gallone, come abbiamo visto, terminava nel 1926 il film iniziato da Amleto Palermi: *Gli ultimi giorni di Pompei*, soggetto, come *Quo Vadis?*, immarcescibile, che anche ai tempi del sonoro sarebbe tornato sugli schermi, unitamente a *Fabiola*.

Il Fornaretto di Venezia (1923) di Mario Almirante direttore anche dell'*Artigogolo*, e *Beatrice Cenci* di Baldassare Negroni (1926), contrastano con il loro successo di pubblico il primato alle grandi pellicole storiche: le quali, concepite come sono col proposito di sbalordire, uguagliare, superare, non riescono che a svenare i rispettivi produttori: ecco perché le ultime grandi corse di bighe, i nuovi grandi incendi, i famelici gruppi di belve che addentano anche una comparsa, in *Quo Vadis?*, e la sbranano, sono gli ultimi grandi *circenses* del film italiano, prima della disfatta e del grande sonno. Gli americani, vittoriosi in tutti i mercati mondiali, verranno anche in Italia a batterci nel nostro stesso campo, per realizzare film storici. I dissesti finanziari piegheranno banche e società. Registi e attori se ne andranno in Germania, Francia, e altri paesi dell'Europa Centrale. Nel 1928 non vi sarà che Blasetti a girare, tra le Paludi Pontine, *Sole*, mentre Camerini realizzerà un film di crisi: *Rotaie*. Il film storico è finito.

Nei limiti di questo studio è l'impossibilità di rammentare altri registi, o perlomeno di individuarne stile e caratteristiche attraverso la visione diretta dei loro film: Nino Oxilia, ad esempio, che altri meriti ha conquistato nel film intimista, forse essendone, per quel che riguarda il cinema italiano, capostipite, meriterebbe d'essere valutato anche nel film storico, sol che si potesse rintracciare il suo *Giovanna d'Arco* (con Maria Iacobini, 1912) o *In hoc siguo vinces* (Savoia Film, 1912). Anche Emilio Ghione diresse qualche film storico, benché il suo nome sia legato al celebre *Za-la-mort*: e ne ricordiamo il *Ciceruacchio* e *Guglielmo Oberdan* del 1916. Caramba, il costumista-regista, diresse nel 1919 *I Borgia* e collaborò, oltre che a numerosissimi film storici, taluni dei quali assai remoti, anche a quel *Cyrano di Bergerac* (1) di Augusto Genina che dovette essere una

(1) In occasione della Prima Esposizione Internazionale di Fotografia Ottica e Cinematografia, primavera 1923, Torino, veniva stampato il volume «L'arte nella fotografia» dove si legge, a pagg. 32-33, a proposito del film *Cyrano di Bergerac*:

«Difficilissime condizioni queste per lanciare con successo a Torino, che pure è stata culla della Cinematografia italiana, l'idea di un grande Concorso Cinematografico Internazionale.

Eppure molti dei concorrenti esteri che ritenevano la nostra Industria ormai agonizzante, videro l'Italia dei *Cabiria* e dei *Quo Vadis?* rialzare la testa ed allineare accanto ai loro colossali superfilm, capilavori come *Cyrano di Bergerac* ed i *Promessi Sposi* i quali hanno mostrato al pubblico che la gloriosa serie dei

delle migliori creazioni in costume se nel 1923 conquistò in un Festival cinematografico torinese il primo premio. Il Genina aveva realizzato tale film in Francia, come Amleto Palermi era andato in Germania a dirigere l'*Enrico IV*, dove aveva avuto per protagonista Conrad Veidt: e già in queste produzioni lontane da Torino e da Roma era il segno di una impotenza ormai sopraggiunta.

Ed ora un'ultima domanda. Perché tanti film storici nella nostra cinematografia muta? Allo stesso modo potremmo chiederci perché tanti film terrificanti e demoniaci nel cinema espressionista tedesco e perchè tanti film neorealisti nel nostro dopoguerra. Indubbiamente il film storico ebbe fortuna perché il pubblico lo accettò e, in un certo senso, lo richiese.

Abituato ai romanzi storici, agli spettacoli in costume, al melodramma, intenditore di Norme, Aide, Francesche da Rimini, di Don Carlos, di Nabucchi e Sigfridi, il pubblico non tenne dietro che alle propri elementari esigenze culturali, al gusto della rievocazione e del personaggio celebre, tramandato dai libri popolari, o dalle scene e dalle arene. D'Annunzio fu il suo autore preferito e dannunziane le

grandi film italiani non è ancora terminata e che nel nostro Paese esistono ancora uomini di fantasia e d'azione che possono competere coi «producers» americani e tedeschi.

Oltre le migliori Case Editrici italiane parteciparono al Concorso notissime Marche americane, tedesche, austriache, francesi, inglesi, danesi, ceco-slovacche, con un totale complessivo di 62 film. A queste si aggiungano un trentina di film didattiche istruttive e scientifiche; inviate dalla Camera Sindacale della Cinematografia di Parigi, fuori concorso.

Fra i più importanti film che vennero presentati al pubblico nell'amplissimo anfiteatro sorto come per incanto fra il verde del Valentino, la cui cupola era il cielo stellato, suggestivo ed indimenticabile ritrovo dei torinesi e degli ospiti di Torino in quelle profumate notti di mezza estate, ricordiamo la realizzazione del *Cyrano di Bergerac*.

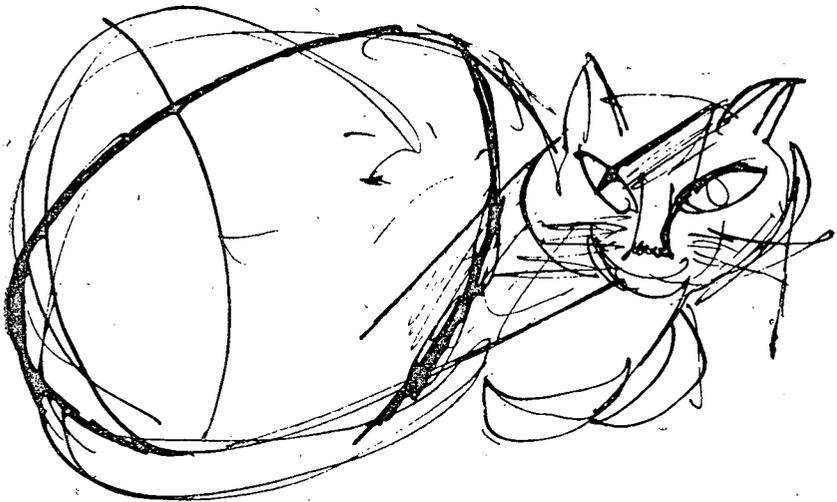
Dramma di cappa e spada, il *Cyrano* offriva ad un inscenatore, anche scarsamente geniale, molteplici e vaste risorse: duelli, battaglie, imponenti masse fluttuanti.

Ma esso è soprattutto — e tale appunto la definí Edmondo Rostand — una commedia eroica, e, per tradurne lo spirito, occorreva evocare con la sola e tacita eloquenza delle immagini, non rallentate né appesantite da testi prolissi, la sottile atmosfera di tenerezza e di beffa, di folle speranza e di sconsolata rinunzia, nella quale si svolge l'ironica ed inumana avventura del poeta spadaccino.

La prova fu trionfale. L'immagine aveva saputo dar vita ai versi scintillanti in cui tintinnano le lame, far ondeggiare i pennacchi e palpitare i merletti, evocare il corrusco foschio della mischia e la serena pace del convento, il madrigale e l'epigramma, l'eroismo e la grazia.

Al *Cyrano di Bergerac*, inscenato da Augusto Genina ed edito dall'Unione Cinematografica Italiana, la Giuria ha assegnato la Grande Medaglia d'Oro per i film in costume partecipanti al Concorso Internazionale». Il costumista era Caramba.

sue preferenze, favorite dai drammi, dai poemi, dagli atteggiamenti storico-estetizzanti dello stesso Poeta Soldato. Ecco perché tanta fu la fortuna di *Cabiria,* che accoppiava al talento non comune di un *metteur-en-scène* il fascino che a tutti in genere gli avvenimenti del passato aveva saputo attribuire D'Annunzio. E pertanto, per quanto minimo fosse il contributo del Poeta allo stesso film, *Cabiria* fu una vittoria del dannunzianesimo, anche, se si vuole, nei suoi aspetti piú deteriori. E ricordando *Cabiria,* e il film storico italiano tutto dell'epoca muta, non si può non indirizzare in pari tempo il pensiero a Gabriele D'Annunzio, simbolo delle « grandi » aspirazioni di un'epoca « piccola », illuminazione floreale di una umanità ancora idealista e in fondo ingenua.

Mario Verdone

La parabola della "Diva"

Nei primi tempi, quando « una film » durava pochi minuti e intere vicende comiche o drammatiche, peccaminose o edificanti, erano risolte magari con una sola inquadratura, gli « interpreti », o meglio ciò che restava delle loro sembianze fra le ombre saltellanti sul lenzuolo, erano anonimi: gli audacissimi « attori », in genere provenienti dal teatro minore, che, ponendosi al bando della società, si mettevano a compiere smorfie e boccacce dinanzi ad una macchina misteriosa, chiamata « cinematografo », la quale registrava fedelmente i loro gesti, restituendoli, in proiezione, in preda a una convulsa accelerazione, non apparivano mai nei titoli di testa e nei manifesti, neppure sotto il caritatevole schermo di uno pseudonimo. Lo stupore dinanzi alla fotografia in movimento, non solo da parte del pubblico, ma anche da parte dei fabbricanti di film, fu per qualche anno la sola molla spettacolare del nuovo passatempo, e le vicende arruffate, gli inseguimenti vertiginosi, persino le « vedute dal vero », non furono in fondo che dei pretesti per mettere alla prova le possibilità della nuova invenzione. In Italia in particolare, la parola « cinematografo », messa in berlina da una canzonetta in voga nel 1907 (1), nonchè dall'operetta *Cine-mato-graf,* di Barbera-Dall'Argine (2), divenne proverbiale e di uso comune, applicata ironicamente tanto a una lite in famiglia quanto a una rissa per istrada, ad indicare appunto « confusione », « pasticcio », « baraonda » e simili; e il pubblico, incuriosito esclusivamente dal nuovo miracolo della tecnica, si appagò di tali saggi elementari (di cui non aveva alcuna stima), che oggi, dopo solo mezzo secolo, sembrano documentarci la vita assurda di un mondo remotissimo. La foggia dell'abito soltanto o un vistoso dettaglio dell'abbigliamento, impediva che si creassero equivoci, dato che i volti degli attori, i cui lineamenti erano appesantiti e livellati dalla polvere di riso e dal nerofumo, si assomigliavano tutti, tanto che

(1) Cfr. Maria Adriana Prolo: *Storia del cinema muto italiano,* Poligono, Milano, 1951. I versi di G. Capaldo, su musica di E. Galgano, erano i seguenti:

Cinematografì Cinematografà.
Terè Terè vieni con me.
Ti voglio fa vedé
Terè come se fa
Cinematografì Cinematografà.

(2) Cfr. M. A. Prolo: op. cit.

per sostenere le parti femminili potevano essere scritturati giovanotti di bell'aspetto, opportunamente truccati (1).

La ripresa in figura intera, del resto, teneva lontani, come a teatro, gli attori dal pubblico, mentre la brevità delle pellicole, dal canto suo, non dava allo spettatore il tempo di affezionarsi a un personaggio e di ricordarne il volto. Le « azioni » di tali film, specie se in costume, sembrano oggi davvero pezzi di melodrammi visti attraverso un vetro pesante: immersi nel mostruoso acquario del silenzio, i protagonisti, fulminandosi a vicenda con occhiate micidiali, lanciano i loro acuti inascoltabili con una veemenza che lascia sbalorditi. A tale proposito, espressioni come « bel canto silenzioso » (2), « teatro muto » e simili, mentre paiono sottolineare una contraddizione e quindi un difetto, in realtà riescono a cogliere esattamente la suggestione di un linguaggio inusitato, che, proprio per i suoi eccessi, rischia a momenti di diventare stile. Ma quando nel buio delle moviole crediamo di ravvisare fra quei frenetici fantasmi un volto che sarà poi famoso e andiamo cercando la conferma di tale scoperta nei laconici elenchi della produzione di quegli anni, sappiamo che l'appagamento di tale privata curiosità rientra soltanto nell'archeologia, poiché quel nome, che fra poco magari sarà sulla bocca di tutti, non è ancora entrato nella storia del costume: quella « silhouette » in movimento, stilizzata come un bassorilievo assiro o una pittura egiziana può tranquillamente restare anonima, o semmai assumere un solo nome, quello del proprio personaggio. La stampa del tempo, d'altra parte, non si occupa molto del cinematografo e dei suoi attori, e nessuno si sogna di chiamare « dive » le poche sconsigliate che cominciano a dedicarsi alla nuova attività: l'appellativo è sì, già nato, ma viene piuttosto affibbiato alle cantanti liriche o alle popolarissime « sciantose » dei caffeconcerto (3). Anche in seguito i volantini pubblicitari e i manifesti a base di gratuiti superlativi chiameranno le attrici non « dive » ma al massimo « tragiche del silenzio » (4). Ma il « divismo » cinematografico è ormai alle porte: l'astuta campagna pubblicitaria di un Laemmle in America

(1) Cfr. a tale proposito quanto narra A. Collo, « il primo *bello* dello schermo italiano », che fu una delle prime e più clamorose vittime del sistema, nelle sue memorie: *Vita patetica di Alberto Collo*, in « Film »: 1, 23-24-25-26, Roma, 2 - 23 luglio 1938.

(2) Usata da Carl Vincent nella *Histoire de l'Art Cinématographique*, Trident, Bruxelles, 1939, e ripresa poco appresso da Eugenio Ferdinando Palmieri in *Vecchio cinema italiano*, Zanetti, Venezia, 1940, nonché da Bardèche e Brasillach nell'ultima edizione della *Histoire du Cinéma*, Martel, 1948. Il Vincent, nella traduzione italiana della sua *Storia del Cinema*, Garzanti, 1949, cosí si esprime, parlando dei cineasti italiani di quel tempo: « ... Questo li condusse a quel che è stato chiamato, con espressione ardita, il ''bel canto silenzioso'' ».

(3) Il Palmieri, op. cit., ad esempio, riporta la didascalìa posta sotto una fotografia di Silvia Coruzzolo, in un numero del settimanale napoletano *Café Chantant* (« Rivista dei teatri di varietà, dei circhi equestri e dei cinematografi »), del 1908: « *divetta*, fanatismo costante ».

(4) E. F. Palmieri, op. cit.

(1), o di un Messter in Germania (2), riesce ad esempio a suscitare la curiosità del pubblico verso la « Biograph Girl » o verso la « Bionda cieca », prima ancora che si sappia che l'una si chiama Florence Lawrence e l'altra Henny Porten, mentre in Francia il prestigio delle « vedettes » della scena (si pensi soltanto al nome di Sarah Bernhardt) si perpetua nel cinematografo nella formula del « Film d'Art », da cui Zukor negli Stati Uniti farà poco dopo derivare lo « slogan » della sua produzione « Famous Players in Famous Plays », che può essere considerato la prima esplicita enunciazione dello « Star System » (3). Comunque l'affermarsi del divismo, sia in Italia che altrove, come principale elemento di attrazione dello spettacolo cinematografico, non è un fenomeno a sé stante: esso coincide naturalmente con il diffondersi del lungo metraggio, con l'introduzione della luce artificiale, con l'uso sempre piú frequente dei piani ravvicinati (se non proprio ancora dei primi e primissimi piani), con il perfezionarsi della tecnica della recitazione e con il passaggio del cinematografo dalla fase artigianale a quella industriale. Mi pare anzi che uno degli aspetti piú interessanti delle prime clamorose affermazioni del fenomeno risieda appunto in questo suo stretto rapporto con l'evoluzione tecnica da una parte e con il consolidamento dell'industria dall'altra. Il pubblico da parte sua, pronto come sempre ad accettare i miti che incarnino nel modo piú evidente (ed attraente, anche) le esigenze e le aspirazioni della propria epoca, fa il resto: il « costume », il clima culturale, i problemi quotidiani di un determinato periodo e di una determinata nazione, per non parlare della moda e di tutti gli aspetti esteriori di una società, finiranno per riflettersi nelle figure delle « dive » in una maniera che solo a distanza di anni è possibile valutare appieno.

Siamo nel 1910, data approssimativa e convenzionale che viene comunemente assunta come punto di partenza di un fiorente ciclo produttivo che durerà all'incirca un decennio. Come osserva acutamente il Paolella, l'indirizzo della produzione italiana in quel preciso momento è determinato, per ragioni di concorrenza commerciale, dall'influenza di certi film danesi e tedeschi, a contenuto prevalentemente erotico (4): ma è innegabile che una volta subíta tale spinta esotica, il cinema italiano trovò nella cultura nazionale un repertorio

(1) Cfr. Lewis Jacobs: *The Rise of the American Film,* Harcourt-Brace & Co., New York, 1939.

(2) Cfr. Carlos Fernandez Cuenca: *Historia del Cine,* Tomo II, Afrodisio Aguado, Madrid, 1949.

(3) Cfr. Fausto Montesanti: *Premessa* al fascicolo *Il divismo,* « Sequenze » II, 10-11 - Parma, Giugno-Luglio 1950.

(4) Roberto Paolella: *Contributo alla storia del cinema italiano - Anni* 1911-1912, in « Bianco e Nero »: VI, 11-12, Roma, Nov.-Dic. 1942.

Anche Georges Sadoul, nella sua *Histoire générale du Cinéma*: *Le Cinéma devient un Art, I e II vol.,* Denoël, Paris, 1951-1952, ha recentemente attribuito ai Danesi in particolare la scoperta del sesso e delle donne-vampiro, facendo osservare tuttavia che il personaggio della *donna fatale* « ha già cominciato ad

autonomo, assumendo caratteristiche anche esteriori tutte proprie (sulla falsariga, come vedremo, di due filoni principali), tanto da finire per ridurre alla propria «maniera» persino i contenuti provenienti dall'estero (1). Sta di fatto comunque che fra il 1910 e il 1920 si collocano nella storia del cinema i trionfi mondiali e «a scatola chiusa» della cinematografia italiana, le ragioni dei cui successi sul mercato interno e all'estero sono appunto da ricercarsi in massima parte nel prestigioso richiamo di un gruppo di nomi, sui quali si articola la parabola del nostro divismo. E' in quell'epoca che il pubblico comincia a distinguere per esempio i volti di Gigetta Morano, un tipo di ragazza casalinga e briosa, e di Mary Cleo Tarlarini, figura drammatica dal severo e tagliente profilo: e del resto la Prolo fa risalire alla *Beatrice Cenci* della Cines, del 1909, «il primo avviso corredato dal nome del regista Mario Caserini e degli interpreti della prima «cinematografia artistica» della casa: Fernanda Negri protagonista, attori Ettore Pesci, Maria Gasperini, Alessandro Rinaldi, Renato De Grais (*Cine Fono,* Napoli 25 settembre 1909)» (2): consuetudine che verrà presto adottata da tutti i produttori.

E' stato detto che «il titolo di *diva,* nella particolare accezione che questa parola ha finito per avere», venne usato per la prima volta nel 1915 per Francesca Bertini, «quando l'avv. Barattolo, proprietario della Caesar Film, intuí le straordinarie qualità della giovane attrice e puntò tutto su di lei, facendo nello stesso tempo la sua e la propria fortuna» (3). E non è forse errato far iniziare proprio con la Bertini l'era del divismo italiano: una bellezza prepotente e straordinariamente «fotogenica», unita a uno schietto temperamento meridionale, resero infatti individuabile agli occhi del pubblico fin dalle prime prove la nuovissima attrice, la quale in soli tre anni divenne un personaggio familiare. E l'appellativo usato per lei nel 1915, non fece in fondo che sancire un fatto compiuto. Dal debutto a dodici anni sulle scene del Teatro Nuovo a

apparire, verso il 1908, nel cinema francese e italiano; in particolare a Torino nel film *Tigresse* di Luigi Maggi: una bella fotografia di Vitrotti faceva vedere Mary Cleo Tarlarini «toute entière à sa proie attachée» mentre trascinava il disgraziato Alberto Capozzi verso le peggiori dissolutezze... (allude forse al film *Spergiura!,* della Ambrosio, che dagli elenchi della Prolo, op. cit. risulta del 1909) ...ma fu tuttavia in Danimarca che venne fissato il tipo della *Vamp* nel modo migliore e con assoluta precedenza. In particolare in un certa *Danse vampiresque* (1911), che i critici francesi giudicarono «eccellente, ma un pò spinta''...».

(1) Il Palmieri, op. cit., riducendo ogni cosa ad un unico comun denominatore, ha osservato dal canto suo che «dannunziano fu il cinema tratto da Fogazzaro, da Dumas, da Sardou, da Niccodemi...», e più oltre: «... dannunziani diventeranno Bataille e Ibsen (c'è, diretta da Piero Fosco, una *Hedda Gabler*)... dannunziano diventerà anche Amleto». Non giunge a dire, tuttavia, per fortuna, che dannunziani diventarono anche Bracco e Di Giacomo.

(2) M. A. Prolo: op. cit.

(3) Vico D'Incerti: *Vecchio cinema italiano - Le Dive,* in «Ferrania»: V, 10 - Milano, ottobre 1951.

Napoli, sotto la guida costante dell'amico di famiglia Salvatore Di Giacomo, nella compagnia «Partenopea» diretta da Gennaro Pantalena, a quello sullo schermo avvenuto nel 1912 a Roma, alla «Film d'Arte Italiana Pathé» di Gerolamo Lo Savio, in sostituzione della poco fotogenica Giannina Chiantoni, nel personaggio di «Cordelia» in *Re Lear* accanto a Ermete Novelli protagonista (1); dal primo film in abiti moderni girato alla Cines, *La suonatrice ambulante* (2), alla celebrità conquistata nel periodo della Celio Film di Baldassarre Negroni (3); dal distacco dalla Celio insieme all'avv. Mecheri che progettava di fondare una «Bertini Film», al contratto del 1915 con la Caesar Film di Giuseppe Barattolo, che fu lui a creare poco dopo la «Bertini Film», per le Edizioni Caesar, (e a questo punto la Bertini racconta che si trovò ad essere «regolarmente vincolata e pagata da tre società!»), l'ascesa dell'attrice fu senza soste, e la sua evoluzione artistica culminò con *Assunta Spina* (1915) diretto da Gustavo Serena, il miglior risultato forse di tutta la sua carriera. A questo momento mi pare si possa far risalire l'atto ufficiale di nascita della «Diva» (4). Intorno alla sua persona si forma una atmosfera di curiosità, sostenuta da una rudimentale montatura pubblicitaria che punta soprattutto sul mistero (5), la stessa tat-

(1) Cfr. Francesca Bertini: *Arte e vita di Francesca Bertini*, in «Film»; I, 27-44 - Roma, 30 luglio-26 novembre 1938. La Bertini, venti anni prima, aveva tuttavia dato una versione diversa di tale debutto, avvenuto anzichè a Roma, a Capri, narrando fra l'altro: «... Avevo allora sedici anni, e fu il mio carissimo amico Salvatore Di Giacomo che ebbe l'idea di farmi posare per una film: *La dea del mare*...»: F. Bertini: *Sensazioni e ricordi*, in *In penombra*, I, 1 - Roma, giugno 1918 (riprodotto per intero nel presente fascicolo).

(2) «... La mia florida giovinezza, presentata in una cornice moderna risultò meglio valorizzata che non nei film della Pathé... Un semplice abitino confaceva di più alla mia bellezza che non un vistoso costume...»: F. Bertini, *Arte e vita di F. B.*, in «Film», già citato.

(3) «... La celebrità più clamorosa non tardò a raggiungerci. Il mio nome, quello della signora Gemma De Ferrari, di Alberto Collo e di Emilio Ghione, si affermarono fulmineamente. Camminando per le vie di Roma eravamo riconosciuti e fatti segno a manifestazioni di curiosità morbosa. I ragazzini seguivano correndo la carrozza che mi trasportava allo stabilimento gridando festosamente: «Francesca Bertini! E' la Bertini, quella del cine!»: F. Bertini, *Arte e vita di F. B.*, in «Film», già citato.

(4) «... Giuseppe Barattolo doveva veramente dare al cinema un'impronta degna dei grandi produttori americani di oggi. Uomo intelligentissimo e coltissimo, al corrente di tutta la letteratura, entrò nel cinematografo con audacia e con entusiasmo meridionali. Creò il «divismo» creando «Francesca Bertini». Un divismo che poi doveva servire di esempio agli americani»: F. Bertini: *Arte e vita di F. B.*, in «Film» già citato.

(5) «... pochissimi erano coloro che potevano affermare di avermi vista di persona. Gelosa di me e del mio affascinante lavoro uscivo molto raramente. Anche a Roma, dove pure vivevo quasi tutto l'anno, io ero un pò un mito. Voglio essere sincera: da questo atteggiamento non esulava il calcolo. Avevo intuito che agendo diversamente avrei forse spezzato l'incantesimo. La folla si era formata della Bertini un concetto particolare, desumendolo esclusivamente dallo schermo dove io mi comportavo come una donna d'eccezione: se improvvisamente questa donna fosse scesa fra la folla, vi avrebbe abbandonato parte del suo fascino segreto»: F. Bertini, *Arte e vita di F. B.*, in «Film», già citato.

tica che con mezzi sleali e con espedienti di gusto discutibile, nello stesso periodo William Fox adotta in America per il « lancio » sensazionale di Theda Bara, la « vamp » crudele e funerea, nelle cui spire si moriva d'amore, e che in seguito verrà rispolverata e aggiornata dalla Metro Goldwyn Mayer per creare il mito della Garbo. Contemporaneamente i cosiddetti « capricci della Bertini » diventano proverbiali: non insisterei su tali dettagli, all'apparenza futili e privi d'importanza, se non scorgessi in una testimonianza abbastanza autorevole la conferma del loro peso sulla creazione dei film cui prese parte l'attrice, la cui ineliminabile presenza finì per essere in certi casi davvero determinante. Narra infatti Roberto Bracco che quando Barattolo acquistò la « Piccola fonte » per farne un film, la Bertini « reclamò » la parte di « Teresa », benché l'autore fosse di opinione contraria. Il Bracco che vedeva il suo personaggio come « una piccola, umile creatura, dall'aspetto insignificante », riteneva la Bertini « troppo bella, troppo invadente, troppo protagonista » e quindi fuori ruolo. Ma Barattolo aveva dovuto cedere, e Bracco che si era recato « trepidante » ad assistere alle riprese cosí racconta: « ...Quando, sul meraviglioso sfondo del mare azzurro e del fogliame di smeraldo, scorsi Francesca Bertini truccata da pazza, sentíi un colpo secco al mio cuore d'autore ed esclamai: « Povero me! ». La sua bellezza s'era arricchita di nuove linee, di nuovi colori di nuove luci. Si fondevano in lei Aglaia Flora Venere Giunone, modernizzate e impazzite. Non m'era mai parsa cosí idonea a comandare, a spadroneggiare, a dominare pazzescamente! Don Peppino, che aveva dovuto tradirmi, andava sgattaiolando pei viali della villa. Francesca Bertini non badò a me, intenta a fare la pazza come la fantasia le suggeriva. L'operatore — il fotografo —, con assorta devozione, regolava i giri della macchina fotografica. Il *metteur en scène,* in un cantuccio, taceva, estasiato. E, ugualmente tacendo, io restai lí a guardare, annichilito. Mentirei se dicessi d'aver poi riconosciuto del tutto il mio dramma nella proiezione del film de *La piccola fonte.* Ma è indubitato che, se pur mi fosse stato consentito, io non avrei saputo né voluto modificarlo; ed è indubitato che in quel film Francesca Bertini ottenne un grande successo » (1). Capricci e invadenza a parte (dirette conseguenze, del resto, del suo « divismo », e da un certo punto di vista insopprimibili e quasi necessari elementi della sua personalità), è indubbio che la Bertini abbia dato un contributo essenziale all'evoluzione della recitazione cinematografica, tanto che alcuni anni dopo nientemeno che Louis Delluc avrebbe scritto di lei attrice: « ...ella sintetizza perfettamente la bellezza plastica nel cinema. *Fedora* rimarrà un documento tipico di quest'epoca cinematografica e dello splendore di Francesca Bertini. ...*Nelly la Gigolette, Odette, La signora dalle camelie, La Tosca,*

(1) Roberto Bracco: *La cinematografia, Francesca Bertini, Giovanni Grasso ed io,* in « Comoedia »: XI, 6 - Milano, 15 giugno-15 luglio 1929.

Frou Frou valgono una piccola biblioteca. Ma solo piú tardi si saprà che bisognava studiare le opere complete di Francesca Bertini... » (1). E l'ambiente particolarissimo nel quale ella compí i suoi primi passi di attrice prima di giungere al cinematografo, ci dà la chiave per comprendere la sorprendente vitalità della sua apparizione sugli schermi e per collocare con esattezza il suo stile di recitazione nei termini di una ben definita tradizione scenica, quella verista e in particolare del teatro in vernacolo, anche se in seguito l'influenza di un gusto imperante riuscì a sviare in parte l'istintivo temperamento dell'attrice, facendola indulgere ad atteggiamenti assai lontani dalla sua personalità (2). E' cosí che l'aspra e spontanea Bertini di Di Giacomo diventa anche lei « liberty », per ubbidire a una moda che nel frattempo aveva invaso lo schermo, e nel 1918 giunge a descrivere « la posa per l'ultimo quadro di una film » adoperando un linguaggio tipicamente dannunziano (3).

Allo stile della Bertini si contrappose dunque, quasi immediatamente, quello altrettanto inconfondibile di Lyda Borelli, il cui debutto cinematografico avvenne nel 1913. La Borelli fu un'attrice colta e raffinata, le cui precedenti esperienze teatrali che andavano da Wilde a D'Annunzio, ella riuscí a esasperare sullo schermo fino all'inverosimile, creando una stilizzata figura femminile che non ha precedenti nella storia del cinema, ma che deriva anch'essa direttamente da una precisa tradizione letteraria, teatrale ed anche figurativa: per quel che si riferisce a tale ultima derivazione è stato già appropriatamente osservato come « ...il diffuso... generale gusto figurativo del tempo era... frutto di un Preraffaellismo maldigerito », e che il nostro cinema muto (io preciserei: solo una parte di esso), si ispirò ai principi estetici di quella scuola, « diventati luogo comune nel cinematografo così come lo erano nella vita » tanto che « una bella fotografia di Lyda Borelli in languida posa può suscitare le medesime sensazioni di una *Beata Beatrix* di D. G. Rossetti » (4). Osserva d'altra parte Antonio Chiattone che i gesti, i

(1) Louis Delluc: *Cinéma et C.ie* - Grasset, Paris, 1919.

(2) Tito Alacci (Alacevich), in *Le nostre attrici cinematografiche studiate sullo schermo,* Bemporad, Firenze, 1919, attento cronista, annota a tale proposito: « ... Seguí un secondo periodo in cui la Bertini assunse un fare voluttuoso e quasi licenzioso. Certe sue cadute sul divano rimasero tipiche ». Non si può fare a meno di ricordare la spiritosa frase del Palmieri, op. cit.: « Cuori infranti e robusti divani ».

(3) F. Bertini: *Sensazioni e ricordi,* in « In penombra », già citato.

(4) Ubaldo Ivo: *Preraffaellismo cinematografico,* in « Cinema » n. 175-176 - Roma, 10 dicembre 1943. L'autore dice fra l'altro: « Uno storico del Preraffaellismo, Robert De La Sizeranne, così nota i termini di espressione dei pittori di quella scuola: ''le teste si chinano forse troppo, per la meditazione; le braccia si torcono a volte più sottilmente di quello che non sia necessario, per ottenere un gesto inedito o per esprimere qualche cosa di nuovo del corpo umano, come rami d'alberi fruttiferi che siano costretti a pose bizzarre lungo le spalliere. Il desiderio di rendere più intensa l'espressione dei più piccoli atteggiamenti spesso giunge sino alla manìa'' ».

passi, i movimenti del capo della Borelli, vero « arabesco vivente » erano calcolati non solo per l'espressione di un sentimento, ma anche per armonizzarsi con i volumi della scenografia e i gesti del « partner » o delle comparse » (1). L'apparizione sulle schermo della Borelli, già stimata attrice di teatro, non avvenne comunque senza contrasti: nel corso della sua breve carriera cinematografica, durata solo cinque anni (dal 1913, l'anno di *Ma l'amor mio non muore!*, al 1918 l'anno di *Una notte a Calcutta*, che fu il suo ultimo film), le opinioni su di lei furono alquanto diverse. Accanto alla banale stroncatura dell'Alacci (2), si può leggere ad esempio il patetico addio scritto da Fausto Maria Martini alla vigilia del matrimonio della Borelli, che ci dà la misura del fanatismo suscitato dalla sua figura in pochissimi anni (3). Quasi nella stessa epoca, dalle pagine in carta patinata della rivista *In penombra*, apparvero alcune fotografie dell'attrice corredate da una serie di didascalie (redazionali), piene di sconsolato rimpianto (4). In tale accorato congedo della

(1) Antonio Chiattone: *La Diva muette*, in « La Revue du Cinéma », n. 13, Paris, Mai 1948.

(2) « ... La Borelli è fra tutte le figure cinematografiche italiane, quella che varia di meno; non può variare perché ha un tipo fisico troppo caratteristico; in qualsiasi produzione, dove c'è ella, l'eroina sparisce e rimane solamente l'attrice. Per conseguenza le esibizioni cinematografiche di Lyda Borelli mancano di originalità e stancano presto ».

Piú oltre tuttavia aggiungeva: « ... In tutti i casi la Borelli si è affermata nell'arte muta come un capo-scuola. Ella si fa copiare dalle altre attrici; talune la scimmiottano fino nei minimi particolari, tanto è vero che si va dicendo che la cinematografia italiana è malata di borellismo. Si potrebbe chiamarla il Wagner cinematografico in veste muliebre »: T. Alacci, op. cit.

(3) « E' la verità: siamo alla vigilia delle nozze tante volte annunciate e tante volte sfumate in quella nube di fiaba che circonda la figura di Lyda Borelli... Ecco: la donna bella, verso il cui sguardo tante mani plaudenti si erano protese, la donna che era passata attraverso un alone di ammirazione, la donna chi sa da quanti trepidi cuori borghesi invidiata, scende dalla villa bianchissima fra le rose, per andare verso il suo nuovo destino: pare che in questo suo passaggio per l'estremo viale della villa — solitario tramite fra il teatro e la vita — tutti i suoi capelli che sono il tesoro della donna meglio riconosciuto dalla folla, le si siano d'un subito sciolti, la vestano di luce, la trasfigurino facendola somigliare, oh quanto, alla dea fortuna... Pare che si crei un dissidio tra l'efimero di ieri e la realtà umana di oggi, pare che fra l'attrice di ieri e la sposa di oggi sia il guado della morte. Si dice già parlando di Lyda Borelli interprete: era... E camminava con la levità d'un raggio di sole sull'acqua... »: F. M. Martini, *Lyda Borelli si sposa*, in « La Gazzetta del popolo », Torino, 12 giugno 1918.

(4) « LYDA CINI: Si può non riconoscere il nome nuovo — Ma come non riconoscere il suo viso? — Queste immagini risuscitano in noi nostalgici ricordi di innumerevoli creature care che ci sembra di aver perduto — E non senza malinconìa sentiamo che la sua divina maschera di dolore e di amore non appartiene piú neppure alle nostre illusioni — *Tra le immagini femminili della Mostra Bragaglia, abbiamo scelto per i nostri lettori quattro maschere di Lyda Borelli, cioè della signora Lyda Cini, che sono gli ultimi ritratti lasciati dalla bellissima attrice al mondo nel quale la sua splendida giovinezza imperò sovrana prima di esulare in un mondo nuovo, alla ricerca di beni forse piú grandi della gloria e della celebrità. La potenza espressiva di queste quattro maschere è tale che nessuna parola potrebbe aggiungere nulla alla commozione*

stampa che pare davvero faccia del matrimonio della Borelli « una sorta di lutto nazionale » (1) può credo sintetizzarsi il significato di una figura nella quale si concentrano i motivi essenziali di una moda e di un costume.

Scrive il Palmieri: « Il Dannunzianesimo — che era nell'aria — darà alle trame la passione e il peccato « sovrumani » e alla messinscena la decorazione spettacolare. Un'attrice bellissima, Lyda Borelli, con il suo molle e rapinoso atteggiarsi, sarà la immagine perfetta, imitatissima della « Eccelsa », della « Fatale ». (Semplice, nitida, buona creatura, la Borelli ebbe, alla ribalta e sullo schermo, il compito di essere difficile, tenebrosa, dannante). La regía, che è invenzione e stile, si modellerà, soverchiata, sulle voluttuose, languide, scattanti, palpebranti movenze della singolare interprete » (2).

Lyda Borelli cercò, non so quanto coscientemente, di adeguare il suo passo, i suoi gesti, il suo sguardo, al ritmo della prosa dannunziana, traducendo in un continuo succedersi di « trovate » plastiche le pause e gli scatti dei dialoghi delle tragedie: alla parola forbita e preziosa della pagina scritta sostituí una « posa » ricercata e « floreale », all'urlo e agli schianti della scena una serpentina movenza o un rapido sciogliersi delle chiome: tanto che basta rileggere qualche passo di un romanzo di D'Annunzio per ritrovarvi la stessa suggestione di certi frammenti di *Ma l'amor mio non muore!* o di *Rapsodia satanica,* di *Malombra* o de *La donna nuda* (3). D'altra

che esse comunicano a chi le guarda. Il dolore, la passione più profonda e accorata, non troveranno mai in volto di donna un'eguale violenza di rappresentazione. Era questo il supremo fascino di Lyda Borelli, ciò che di lei nessuno saprà mai dimenticare. Queste quattro maschere basterebbero da sole a dare l'immortalità alla figura viva cui rassomigliano, se è vero, come è vero, che ogni immagine di perfetta bellezza è immortale... Lyda Borelli è in queste quattro immagini raffigurata in tutta la sua classica e pura bellezza. In alcune di esse il suo viso ha la morbidezza della cera in altre un rilievo plastico degno dei ritratti di qualche antico maestro. Soprattutto gli occhi grandi e profondi di Salomè, di Grazia, di Stefania, di Mortella, i luminosi e appassionati occhi delle doloranti creature che in Falena, *nella* Marcia nuziale, *nella* Donna nuda, *nella* Memoria dell'altro, *in* Ma l'amor mio non muore *hanno parlato a moltitudini nelle mute figurazioni dello schermo, rivivono in queste quattro maschere la loro stupenda vita. E noi pensiamo, non senza conforto, che se Lyda Borelli è morta per il teatro di prosa, non è morta completamente per il cinematografo. Noi potremo rivederla, domani o fra qualche anno, solo che si voglia proiettare uno dei suoi drammi più famosi, fra i molti che oggi, dopo aver fatto il giro di tutto il mondo, stanno sepolti negli scaffali di qualche abile monopolista. Se domani leggeste sopra un manifesto, all'angolo della strada:* Malombra con Lyda Borelli, *preferireste forse cercare altrove il titolo di una novità?* » (Da: « In penombra »: II, 1 - Roma, gennaio, 1919).

(1) e (2) E. F Palmieri: op. cit.

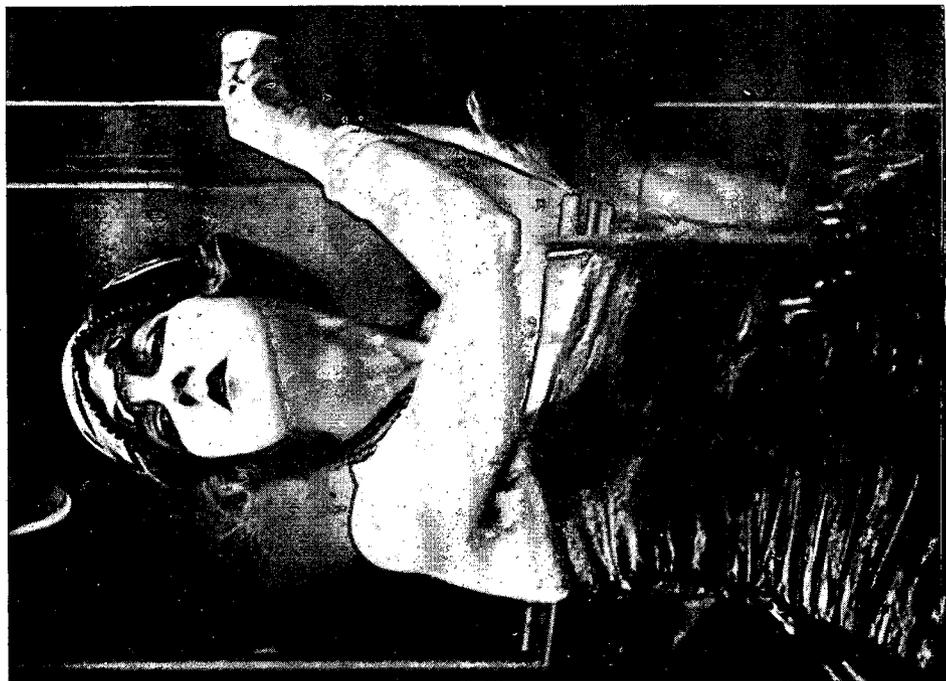
(3) « ... Allora ella si tolse il velo, si tolse il mantello; e tanta fu la luce dei suoi giovani occhi che per qualche attimo ella sembrò vestita di quella sola... Anche il corpo di lei era ingannevole, quasi duplice, come dissimulato e rivelato in una perpetua vicenda. Ecco, ella saliva di grado in grado con una pieghevolezza che pareva allungarle ancor piú le gambe, attenuarle i fianchi, assottigliarle la cintura; era magra, snella, veloce come un giovinetto allenato alla corsa. Ecco, ella si soffermava sul ripiano traendo un gran

parte, a differenza di altre « donne fatali » a lei contemporanee o posteriori, sia in Italia che altrove, Lyda Borelli seppe conservare un pudore ed una spiritualità ammirevoli: la « Elsa Holbein » di *Ma l'amor mio non muore!*, che rinuncia alla felicità avvelenandosi, o la « Alba d'Oltrevita » di *Rapsodia satanica* che rinuncia all'amore per ottenere dal Diavolo la giovinezza, sono personaggi torturati da complessi problemi di coscienza, animati da una viva spiritualità, in cui si possono persino intravedere certi sviluppi che saranno tipici, ad esempio, nella Garbo americana costruita appunto sulla formula della « rinuncia alla felicità » e degli « amori impossibili » (1).

L'ambiente « popolare » e l'ambiente « mondano » sono comunque rispettivamente gli sfondi su cui si precisano le due « maniere »: e forse solo in *Sperduti nel buio* (1914) di Nino Martoglio, si ha una completa e direi critica visione dei due mondi polemicamente contrapposti (si pensi al prologo: « Gente che gode e gente che soffre »), in una continua ricerca del contrasto. In quel film che può essere considerato il piú significativo di tutto il cinema italiano muto, il dualismo stilistico evidente nell'impostazione corrente delle due principali « dive », la Bertini di *Assunta Spina,* per intenderci, e la Borelli di *Rapsodia satanica,* viene per la prima e forse per l'ultima volta risolto: per cui le figure di Virginia Balestrieri scarmigliata e ribelle, e di Maria Carmi elegante e voluttuosa, pur non essendo quelle di due « dive » di primo piano, non sono piú concessioni al gusto del « pittoresco » o del « ricercato », ma diventano i simboli di due condizioni sociali viste nella loro realtà, individuate criticamente con drammatica precisione, ed espresse nell'unità dello stile.

Le due strade della cultura italiana, indicate e portate al massimo dell'evidenza nel cinematografo rispettivamente dalla Bertini e dalla Borelli (ma in fondo non così nettamente separate come può apparire da quanto si è detto: e basti pensare ai film « borelliani » della stessa Bertini), si ritrovano, con maggiore o minore intensità e magari sotto spoglie diverse, nei momenti migliori delle altre « dive »

respiro. ...Si soffermò ella; poi fece qualche passo verso la prima sala. Il gioco dei suoi ginocchi creava nella sua gonna una specie di eleganza interiore, una grazia alterna che di dentro animava ogni piega. Ancora si soffermò senza piú traccia di sorriso e d'allegrezza, come oppressa da un presentimento troppo grave, con le palpebre basse. L'amico era poco discosto, occupato da un'angoscia che pareva tutto abolire in lui e non lasciargli se non la possibilità d'un sol gesto nelle braccia pendenti ove si addensava l'attesa. Non lo guardava ella... E all'improvviso dal suo corpo, dalla sua grazia, dalla sua potenza, dalle pieghe della sua veste, da tutte le linee della sua persona... si formò qualcosa di breve e d'infinito, qualcosa di fuggevole e di eterno, di consueto e d'incomparabile: lo sguardo, quello sguardo. E fu tutto. E si presero per mano, trascolorati, senza parola, vinti da un amore ch'era piú grande del loro amore... »: G. D'Annunzio, *Forse che sí forse che no* (1910), « Il vittoriale degli Italiani », Roma, 1939.

(1) Ho già accennato a tale derivazione del personaggio Garbo in *Garbo: favola di un mito*: « Cinema » n.s., n. 4 - Milano, 15 settembre 1950.

Lyda Borelli

Lucy Sangermano

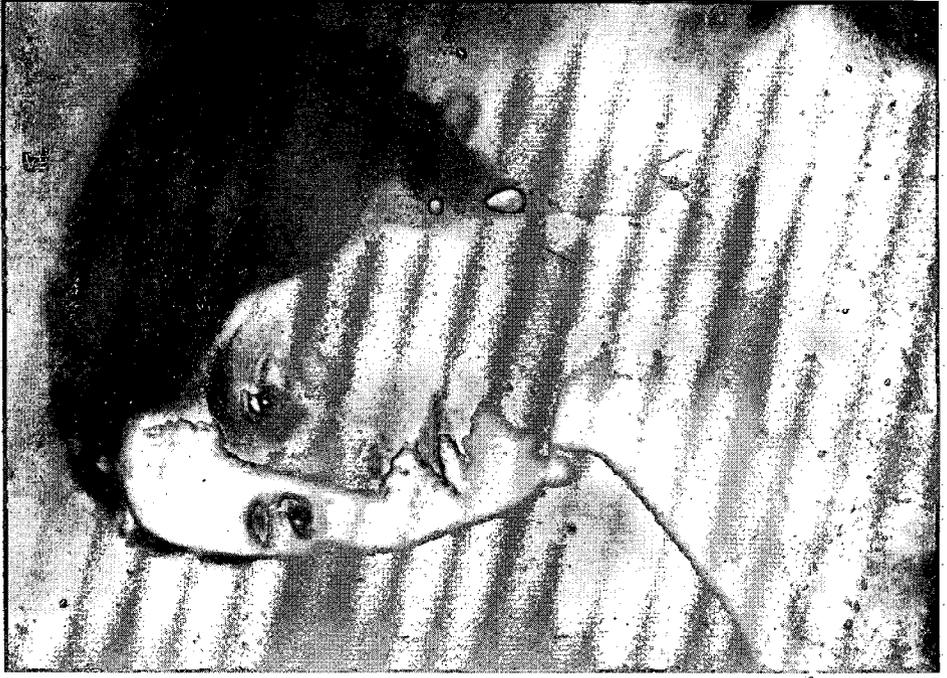
Soava Gallone

Marcella Albani

Carmen Boni in SCAMPOLO

Edi Darclea

Leda Gys

Anna Fougez

piú famose, le quali seppero spesso trovare entro i margini di una delle due «maniere» accenti personali e soluzioni nuove degne di ricordo.

Il «borellismo» di Pina Menichelli, ad esempio, se da un punto di vista esteriore poteva apparire fedele ad un archetipo (e tale, nelle intenzioni, dovette essere l'impostazione data alla sconosciuta attricetta da Giovanni Pastrone — pardon: Piero Fosco — in *Il fuoco* che nel 1915 la rivelò), non può tuttavia ridursi ad un semplice derivato: la calcolata ambiguità di certi suoi personaggi, come la misteriosa castellana del *Fuoco,* la cui «strana bellezza» e il cui «fascino diabolico» fecero trovare a un critico francese del tempo «qualcosa di allucinante e di baudelairiano» nelle scene di seduzione del film (1); o la fatale contessa di *Tigre reale* (1916), minata dalla tisi e cosciente del male che fa, mi pare fondamentale per stabilire una prima differenziazione dal «tipo Borelli»: una sensualità piú malefica, meno lirica e sfumata di quella della Borelli dannata per forza in *Rapsodia satanica* o in *Malombra* (gli unici film nei quali la Menichelli al posto suo non avrebbe forse sfigurato), una sorta di perverso accanimento nel fare all'amore, sconosciuto alla Borelli, cosí eterea e passiva fra le braccia di Mario Bonnard (sono rimasti invece nel ricordo certi amplessi vorticosi della Menichelli, che con un braccio da piovra agguantava per il collo il malcapitato amante, facendolo scomparire in un lampo oltre una tenda d'alcova), fanno di quest'attrice cosí inconfondibile una «donna fatale» di prima grandezza, forse meno profonda della nordica Asta Nielsen, ma certo piú raffinata della «vamp» americana Theda Bara, che come si è detto, quasi contemporaneamente aveva cominciato ad agitarsi oltre Oceano. La Menichelli non fu d'altra parte esclusivamente «donna fatale», ma seppe anche essere «la donna altera e ribelle, che sembra aprire la via alle emancipate del dopoguerra» (2): la si ricordi ad esempio come «Clara di Beaulieu» nel *Padrone delle ferriere* (1918), o come «Margherita La Roque» nel *Romanzo di un giovane povero* (1920), due personaggi moderni e precorritori pur se costruiti sugli schemi del romanzo d'appendice (3).

(1) Il brano di critica cui si allude, firmato da «Le Voyeur» pseudonimo di André De Reusse, apparso su «Hebdo Film» nel luglio 1919, viene riportato da Georges Sadoul, in *Le Cinéma devient un Art,* II vol., già citato.

(2) Roberto Paolella: *La decadenza del Divismo in Italia,* nel fascicolo *Il divismo,* (a cura di F. Montesanti), «Sequenze» II, 10-11 - giugno-luglio 1950.

(3) La «maniera» fondamentale di questa singolarissima attrice, che ad un certo punto divenne addirittura la personificazione del cinema italiano muto, soprattutto agli occhi degli stranieri, venne umoristicamente analizzata da Salvador Dali, che ne fece quasi il prototipo di quella che egli chiamò «l'epoca grandiosa del cinema isterico», in una pagina stravagante ma in un certo senso puntuale: «...Ricordo quelle donne dal passo vacillante e convulso, le loro mani di naufraghe dell'amore che andavano accarezzando le pareti lungo i corridoi, aggrappandosi alle tende e alle piante, quelle donne

Su questa stessa scìa, in fondo, si mossero le bellezze matronali di Italia Almirante Manzini, di Hesperia, di Gianna Terribili Gonzales, anche se la loro ridondanza fisica le costrinse ad un piú attento controllo del gesto: messo peraltro da parte nei momenti di emergenza, come — rispettivamente — la morte di Sofonisba in *Cabiria* (1913-14), di Margherita in *La signora dalle camelie* (1915), o di Cleopatra in *Marcantonio e Cleopatra* (1914), « scene madri » che non ammettevano mezze misure. E sicuramente « borelliane » furono ad esempio, entro certi limiti: Thea, che la pubblicità del 1918-19 all'epoca del lancio di *Il giogo* di Gastone Revel chiamò addirittura « la bellissima nuova Borelli », e la danzatrice russa Ileana Leonidoff, statuaria e decorativa in *Attilia* (1917) e in *Kitra, fiore della notte* (1919) di Mario Corsi.

Al verismo della Bertini si riallaccia invece in un certo senso lo stile di attrici dotatissime e già moderne, come Maria Jacobini e Leda Gys, le quali, anche se talvolta furono vittime di un gusto imperante, riuscirono spesso a far valere le proprie doti di spontaneità e di immediatezza. La Jacobini, dal volto semplice e malinconico fu una specie di « Mary Pickford nazionale », ma a differenza dell'attrice americana piú superficialmente impostata, conferí al personaggio della « ragazza di buona famiglia », alla « fidanzata ideale », una mestizia particolarissima, una toccante profondità: si ricordi ad esempio la sua accorata « Nennele » di *Come le foglie* (1916) o la trepidante « Dorina » di *Addio giovinezza!* (1918). La Gys, che era apparsa nella *Histoire d'un Pierrot* accanto alla Bertini, si affermò soprattutto nella commedia, per il brio della sua recitazione: le sue interpretazioni drammatiche, come *Leoparda ferita* (1921) sono infatti inferiori alla freschezza di quelle « comico-sentimentali »: da *Santarellina* (1923) a *Napule e niente 'cchiú!* (1928), nelle quali rivelò uno spirito notevolissimo che la rese assai popolare fino agli ultimi anni del muto.

la cui scollatura scivolava in continuazione dalle più nude spalle dello schermo, in una notte senza fine, fra cipressi e scalinate marmoree. In quell'epoca critica e turbolenta dell'erotismo, le palme e le magnolie venivano letteralmente prese a morsi, strappate coi denti da queste donne il cui aspetto fragile e pre-tubercolare non escludeva tuttavia forme audacemente modellate da una giovinezza precoce e febbricitante. In uno di quei film intitolato *Il fuoco* era possibile vedere Pina Menichelli completamente nuda in un costume di piume che rappresentava un gufo, al solo esplicito scopo di giustificare, al tramonto, un simbolico paragone, molto rudimentale e deplorevole, fra il gufo, da lei incarnato e un fuoco — quello dell'amore — che ella aveva appena finito di accendere, con le sue fatali mani, dinanzi agli occhi devastati, smisuratamente cerchiati di indiscutibile onanismo, di Gustavo Serena, il quale, a partire da quell'istante, non compiva altri movimenti, tranne quelli indispensabili, automatici e deprimenti, che gli permettevano la discesa progressiva e a scatti nell'acqua del lago, fino al completo espandersi dei cerchi concentrici e abituali che ristabilivano la calma delle acque, dopo il suicidio, apologo del film »: Salvador Dali, *Abrégé d'une Histoire critique du cinéma*, suivi de « *Babaouo* », scénario inédit, Ed. des Cahiers Libres, Paris, 1932.

Meno facilmente definibili sono le tre « polacche » del nostro divismo: Elena Makowska, Soava Gallone e Diana Karenne, tre personaggi diversi e direi al di fuori da ogni influenza dominante.

La Makowska ebbe successo soprattutto per ragioni « etniche »: il suo tipo slavo « fece colpo », come si suol dire, in *Romanticismo* e in *Val d'olivi* (1915), e fino al 1924 ella fu una delle attrici piú ricercate dalla produzione.

La Gallone, che la pubblicità del 1928 avrebbe descritto in questi termini: « Un'immagine esile, evanescente, bionda, bianca, che sembra muoversi come per incanto e vivere lontano dalla vita... » (1), fu un'attrice seria e preparata, la quale « dava ad un primo piano l'importanza di uno stato di grazia » (2). Un ammirato ritratto di questa pregevole attrice venne scritto da Lucio D'Ambra, ritratto che pur basato su considerazioni di carattere esteriore, riesce a restituirci abbastanza fedelmente il sottile fascino della sua personalità (3).

Quanto alla Karenne, godeva fama di intellettuale, un po' per il fatto che fu soggettista e persino regista di qualche suo film e un po' per lo stile spesso stravagante delle sue interpretazioni, di cui è sufficiente forse citare qualche titolo: *Les demi-vierges* (1917), *La peccatrice casta* (1918) e soprattutto la sua « mimata » *Histoire d'un Pierrot* (1918), stilizzato « balletto » silenzioso. Fausto Maria Martini in un suo scritto del 1918, corredato da « disegni fantastici » eseguiti dall'attrice (nei quali è curioso scoprire la presenza di un gusto espressionista), dimostrò di stimarla molto, citando una frase scritta da lei: « Noi attori cinematografici dobbiamo riconoscere con franchezza che fino a questo momento non abbiamo dato nulla di notevole nel senso *intellettuale* », e lasciando fra l'altro intravedere le segrete ambizioni della Karenne, il cui modello dovette essere indubbiamente la Nielsen (4). Sempre a proposito di tale attrice, è interessante che il Sadoul, per documentarsi sul fatto che

(1) Riportato da V. D'Incerti: art. cit.

(2) R. Paolella: in *Decadenza del Divismo in Italia,* già cit.

(3) « ... Vedemmo cosí per la prima volta una leggiadrissima donna dai meravigliosi occhi pieni d'azzurro verdastro e adorni di lunghissime ciglia che li adombravano, occhi che risplendevano con fascino irresistibile — « occhi slavi, non te la cavi » —, in un volto che aveva non so quale carattere mongolo sotto una rosea pàtina da porcellana di Sèvres... »: L. D'Ambra, *Sette anni di cinema,* in « Cinema », n.ri 14, 15, 18, 19, 21, 22, 25, 28, 29, 33, 35, 39 — Roma, 25 gennaio-14 dic. 1937 e 16 febbr. 1938.

(4) « ... Diana Karenne ci dice che il consenso del pubblico e anche il plauso dei più intelligenti non finiscono di persuaderla: ella dichiara di essere una delusa. Delusa e perché il mezzo con cui la sua arte l'ha portata a vivere non le offre tutte le risorse necessarie alla vita della sua espressione artistica, e perché anche questa, la sua propria, le appare suscettibile di perfezionamento e di ulteriore sviluppo. Ella ammira fra le altre un'attrice: Asta Nielsen. Ella sente la profonda differenza che passa tra la Nielsen e lei: la prima è sopratutto un'intuitiva, ella intende diversamente stabilirsi nella sua qualità precipua di cerebrale »: F. M. Martini, *L'esule delusa: Diana Karenne,* in « In penombra », I, 2 - Roma, luglio 1918.

la vita privata della « diva italienne » non dovesse essere tanto differente da quella fittizia dello schermo, ricorra a una lettera apocrifa, pubblicata nel 1919 dal periodico romano « Contropelo », dopo il suicidio di un ufficiale, rivale di un ricco marchese, nella quale la Karenne fa la parte della « diva » malefica e divoratrice di esistenze (1). Figura senza dubbio d'eccezione, la Karenne non riuscí forse mai a trovare un personaggio che si adattasse al suo magro e difficile volto, né un regista che sapesse comprendere e sfruttare l'intelligenza del suo sguardo (sia che provocasse o meno il suicidio).

A continuare la tradizione « matronale » apparvero Edi Darclea, bellissima e ieratica (che sarebbe stata, in Germania, un'impeccabile « Elena » nel film di Manfred Noa *Der Untergang Trojas,* ovvero *Il ratto di Elena,* del 1923); Rita Jolivet (autoritaria e imponente in *Theodora* di Carlucci, del 1919); Elena Sangro (stizzosa e aristocratica « Fabiola » nel film di Guazzoni del 1917); Marcella Albani, per la quale in Germania venne fondata addirittura una casa intestata a suo nome come era avvenuto per la Bertini: la « Albani Film »; e Rina De Liguoro, forse la nostra ultima « grande diva », dalla bellezza sfolgorante e dal vivace temperamento di attrice (furono proverbiali i suoi aggressivi abbandoni, l'audacia delle sue occhiate invitanti o di certi suoi primi piani col labbro inferiore fra i denti, mezzo piuttosto sommario ma eloquente per esprimere la lussuriosa personalità di « Messalina », nel film che nel 1923 la rivelò improvvisamente); mentre la tradizione dimessa e di tipo verista venne in parte ripresa da Carmen Boni (che nel 1926 fu uno *Scampolo* pieno di carattere), Kally Sambucini, nota come « Za la Vie », la fedele compagna di « Za la Mort », forse la meno « diva » di tutte; e Margot Pellegrinetti, un tipo di « scugnizza » cresciuta in fretta che ricordiamo nel 1919, stralunata e triste, coi lunghi capelli sciolti sulle spalle, in *La stretta,* accanto a Mario Bonnard che ne era anche il regista (2).

(1) G. Sadoul: op. cit. Del brano di lettera riportato dal Sadoul diamo la traduzione: « Poiché altre attrici cinematografiche approfittano del mio silenzio per far capire che quest'uomo si è suicidato per loro, io esco dal mio riserbo e dichiaro che tale suicidio mi appartiene. Non che io ne sia responsabile. La colpa è da attribuirsi soltanto alla fatalità del mio sguardo, alla seduzione dei miei occhi... ».

(2) Allo scarno elenco di nomi passati in rassegna, aggiungiamo i seguenti, con accanto ad alcuni di essi un breve giudizio ricavato dal volume di Tito Alacci, op. cit., che, pur tra le innumerevoli ingenuità e le cose superflue, resta ancora purtroppo la testimonianza piú completa sulle dive del cinema italiano muto, fino al 1919:

Maria Bayma Riva (« Matilde Serao la prescelse per quasi tutti i suoi scenari: *Addio amore* e *Castigo* piacquero soprattutto per merito suo »); Vittoria Lepanto (« Rifulse anche nel *Piacere* di D'Annunzio... nei gesti è grandiosa, talvolta esuberante... »); Clelia Antici Mattei (« E' un'aristocratica... autrice di scenari nella *Figlia del mare...* è una bella donna ancor giovane, biondissima e di alta statura »); Bianca Stagno (« La scena lirica

In uno studio sulle attrici del cinema italiano muto, sarebbe ingiusto non includere la grande figura di Eleonora Duse, che come è noto fece un'unica apparizione sullo schermo in *Cenere* (1916), un film sfortunato quanto interessante e degno di ricordo per la sua impostazione realistica e soprattutto per la presenza di un'attrice straordinaria che aveva perfettamente compreso il cinematografo; ma sarebbe improprio soffermarvisi in un discorso intorno al « divismo », proprio perché né nelle intenzioni dell'attrice, né nei risultati del film (dal punto di vista del successo di pubblico) vi può essere una sia pur minima analogia con tutto quanto si è andato esponendo finora. Nel quadro complessivo del cinema italiano muto la Duse resta isolata, oserei dire al di fuori da ogni influenza, e la sua preziosa apparizione sullo schermo ha ancor oggi qualcosa di magico e di ineffabile.

Se ben si osservano i caratteri delle dive, le quali, pur fra errori e intemperanze, riuscirono a raggiungere ciascuna uno stile personale creando una serie di « tipi » perfettamente individuabili anche

fa perdurare in lei certi difetti d'azione, come quelli di agitarsi troppo, di abbandonarsi a gesti disordinati »); Lidia Quaranta (« Il suo trionfo di donna fu completo e grandioso nella *Maschera folle...* »); Valentina Frascaroli (« Si è prodotta in ogni genere di film... recentemente trionfò perfino in una parte da bambina »); Fernanda Negri Pouget (« Non è bellissima, ma riscuote grandi simpatie per quella sua aria birichina e sempliciotta »); Giorgina Dentice Di Frasso (« E' una dama dell'aristocrazia romana, la quale per un capriccioso ideale d'arte e per una nobilissima ragione filantropica ha voluto prodursi come prima attrice in un'unica cinemacommedia: *Il Re, le Torri e gli Alfieri* »); Maddalena Celiat (« E' venuta a noi dalla Francia... tipica figura meridionale... »); Diana D'Amore (« ... ricomparve sullo schermo, non più come attrice giovane, ma come prima attrice, a fianco di Emilio Ghione... »); Bianca Lorenzoni (« ... per molto tempo una delle beniamine del pubblico italiano... decora splendidamente il quadro cinematografico... »); Maria Gandini (« ... maschera mutabilissima.. fu per molto tempo con la Pasquali Film, insieme a quella deliziosa attrice scomparsa che fu Lidia De Roberti..); Lina Cavalieri (« ... si è prodotta in tre soli lavori, tra cui *La sposa della morte* e *La Rosa di Granata*... descrivere la Cavalieri sarebbe un pleonasmo...); Ivonne De Fleuriel (« ... il suo tipo è prettamente francese. Ha la stessa espressione di Fabienne Fabrèges... »); Matilde Guillaume; Linda Pini (« ... esordì in *Cavalleria rusticana*... nelle modeste sembianze di Santuzza... »); Vittorina Moneta; Berta Nelson; Giulietta De Riso; Elsa Lazzarini; Susanna D'Armelle; Cristina Ruspoli; Tilde Kassay; Lola Brignone; Eva Dorrington; Lina Millefleurs; Lucy San Germano (« Per avvalorare nel mondo la bellezza della donna italiana, basterebbe la figura di questa giovanissima attrice... è una delle più fresche delle nostre attrici... »); Mercedes Brignone; Renata Torelli; Delia Bicchi; Diomira Jacobini (« ... autentica figlia d'arte... è portata per le produzioni brillanti... »); Tilde Teldi; Lina De Chiesa; Lina Pellegrini; Irene Saffo-Momo; Claretta Rosai (« ... celebre molto tempo prima che il pubblico ne facesse la conoscenza... nella commedia di Lucio D'Ambra *Papà mio, mi piaccion tutti!...* e in *Fiaccole, Giorgina, Lolette, Notturni...* »); Maria Melato; Ida Carloni-Talli; Giulia Cassini-Rizzotto; Olga Paradisi; Simonetta Rivalta; Haydée; Gabriella Besanzoni; Elisa Severi; Nelly Pinto; Nella Montagna; Stasia Napierkowska (« Questa Sirena, questa Sfinge ha tutti i pregi ed i difetti delle Sfingi e delle Sirene... Da qualche tempo la Napierkowska non si vede più. Perché? Qual-

a distanza di tempo, l'« era del divismo », contrariamente all'opinione dei frettolosi, non poté essere soltanto l'assurda esasperazione di una moda o l'ingiustificata deviazione del gusto popolare, compiuta con la complicità di produttori, registi ed attori di pochi scrupoli: la responsabilità degli eccessi deve anzi farsi risalire a un certo clima culturale, del quale tutto il cinema italiano finí per risentire in qualche modo l'influenza. E' ovvio che in un campo cosí vario di esperienze non è assolutamente possibile generalizzare, e che, come sempre accade in occasioni simili, a un certo punto la ricerca accanita di uno « stile » (rintracciabile anche nelle piú scadenti manifestazioni delle nostre dive), compiuta magari a orecchio sulla base di canoni estetici piú avvertiti che approfonditi, dovesse fatalmente degenerare in « maniera ». Appare istruttivo a tale proposito uno scritto apparso nel 1918, nel quale l'Autore dà una spiegazione all'apparenza personale, ma in realtà dettata da un gusto corrente, dell'« arte del silenzio »: « ...Ma un altro elemento piú prezioso è la bellezza plastica del corpo umano, introdotta nel dramma quasi a parteciparvi come una « persona »; la suprema legge di

cuno se l'è portata via? O forse è la censura — l'intelligente e provvida censura — che si è occupata dei nervi e dei sensi degli innumerevoli ammiratori di quella incarnata Sirena? »); Vera Vergani (« ... viene dal teatro di prosa, ma è entrata giovanissima in cinematografia. La sua spontaneità giovanile e la grazia signorile hanno fatto subito di lei un'attrice cinematografica poco meno che perfetta... »); Tilde Di Marzio; Olga Benedetti; Pepa Bonafè; Isa de Novegradi; Tina Xeo (« ... ripete il tipo della Bertini e di Maria Jacobini... »); Cia Fornaroli; Alda Borelli; Eugenia Tettoni; Fernanda Sinimberghi; Nadia Mylar; Bianca Camagna; Alina Di Mario; Lea Giunchi; Fernanda Fassy; Franca Di Leo; Fanny Ferrari; Gea della Garisenda; Bruna Ceccatelli; Tina d'Angelo; Gina Montes; Odette Bernard; Henriette Bonnard; Olga Virgili; Lia Hers; Cecyl Tryan; Mary Corvin; Dolly Morgan; Elettra Raggio; Neyse Cheyne; Claudia Zambuto; Vania Krasnienski; Mina d'Orvella; Letizia Quaranta (« Come attrice ha tutte le migliori note: sa riprodurre a perfezione la gran dama e la orizzontale, l'ingenua e l'astuta, la savia e la pazza. Nell'*Inverosimile* ed in *Scacco matto* ha sbalordito il pubblico per l'eleganza delle sue audacie funambolesche. Ma dove è rimasta insuperabile è nelle schermaglie amorose, come lo dimostra tutto il suo ricco repertorio di farse e commedie, da *Florette e Patapon* al *Precettore di Sua Altezza*, da *Guerra in tempo di pace* ad *Acquazzone in montagna...* »); Giulietta d'Arienzo; Tina Somma; Teresita Reiter; Enrichetta Le Cler; Anna Fougez (« ... anche sulla scena muta il suo ascendente sul pubblico mascolino si è rivelato grandissimo sin dalla prima esibizione, nel cinedramma *L'immagine dell'altra...* può, volendo, assomigliare a qualsiasi tipo di donna bella: alla Menichelli come alla Bertini, a Lola Brignone come a Linda Pini... »); Linda Moglia (« ... sorella maggiore di Lucy Sangermano... ha esordito in *Maciste innamorato...* »); Lolley Barnett; Maria Riccardi; Fernanda Battiferri (« ... vero tipo di romana antica, fa pensare a Poppea... »); Elena Lunda; Romilda Toschi; Mariu Gleck; Rina Maggi; Maria Aloi; Ethel Joyce; La Perlowa; Piera Bouvier; Baronessa Tuccimei.

Ad integrare le brevi notizie dell'Alacci, il cui libro ha oggi un semplice valore di documento, può essere di grande utilità l'attento e informato studio di Vico D'Incerti, già precedentemente citato, dedicato appunto interamente alle « Dive », e quello sul *Vecchio cinema italiano*: *la breve luminosa parabola*, apparso, sempre su « Ferrania », V, 6 - Roma, giugno 1951.

armonia che sta chiusa nelle linee corporee d'una magnifica o d'una squisita donna, è rivelata sullo schermo come nessuno mai la colse e comprese: la passione che tocca e agita quest'armonia, e ne sviluppa tutte le ondate di motivi, in melodie di linee, in sinfonie di movimenti, è tesoreggiata, attimo per attimo dall'obbiettivo, perché l'anima se ne pasca come nessun occhio potrebbe; e non soltanto la bellezza sovente troppo carnale e impudica della femmina, ma anche la piú spirituale e piú elevata venustà della maschera umana, e nella donna e nell'uomo: quel lavorío segreto delle piú ascose fibre che noi avvertiamo in qualche fugace espressione del volto, ma che adesso ci si spiega vario e potente in ogni suo piú minuto senso... E con la mimica e meglio d'essa, rinasce con l'arte del silenzio la Danza: non la Danza come arte a sé, come espressione d'un particolare troppo definito, e troppo chiuso modo di suscitare un godimento spirituale elettissimo nello spettatore; ma la Danza come la piú vasta e varia facoltà e potenza del ritmo: ritmo della bellezza plastica in movimento; atteggiamenti e composizione di gesti in successione infinita e mirabilmente varia, intrecciarsi e districarsi di linee, illuminarsi e svanire, fasciarsi in penombre e affiorare in barlumi della fluttuante e flessibile, e molle e salda, e gelida e ardente e sempre mobile maraviglia delle membra umane esaltate dalla giovinezza fino al limite della maturità d'oro; la scoltura dispietrata, l'attimo già incatenato nella mole macignosa, reso libero al suo incantevole moltiplicarsi; l'anima incristallita per sempre nell'espressione d'un suo palpito pur divino, sciolta dall'eterna immobilità, e capace di esprimersi in mille altre movenze ricche ciascuna d'un groviglio di palpiti diversi: il canto misterioso del corpo bello, in cui la nostra vita così gaudiosamente s'immerge, per cogliere sí a volte il brivido del fugace piacere, ma spesse volte anche il mistico verbo del dolore e della castità... » (1).

In questa iperbolica teorizzazione della bellezza cinematografica si possono mi pare scorgere — seppure indirettamente — certi limiti entro cui si mosse lo stile della recitazione delle « dive » piú celebrate, precise incarnazioni di un ancor piú preciso ideale estetico.

D'altra parte non è senza significato che dalle pagine dello stesso numero della rivista, un regista osasse spezzare l'incantesimo ponendosi il problema dell'attore e della recitazione con uno spirito assolutamente diverso dallo scritto precedente e con un vivo senso critico: « ...Giacché anche l'interprete, per un inscenatore ideale, ha solo il valore di un elemento da plasmare. Esso dovrebbe sempre essere scelto perché le sue doti fisiche e sentimentali rispondono al personaggio da creare. Ed è sempre l'inscenatore che deve creare. Anche la creatura piú sensibile, dal volto piú espressivo, può sciupare queste sue doti. Occorre non solo che siano disciplinate, ma

(1) Ettore Cozzani: *La rupe e la statua*, in « In penombra », I, 1 - Roma, giugno 1918.

che siano espresse in un determinato modo. L'interprete non può abbandonarsi a se stesso, bisogna che metta la sua anima in diretta comunione con quella dell'inscenatore, altrimenti ogni fatica è perduta. Perché solo l'inscenatore vede e intende e può giudicare il valore dell'espressione. E questo in verità, attori ed attrici, anche le piú orgogliose, comprendono. Comprendono che ogni personale vanità deve cedere il passo dinanzi alle supreme necessità della misura, dell'equilibrio, dell'armonia, anzi deve essere interamente sacrificata a queste che sono le leggi fondamentali dell'arte cinematografica... » (1). Ma l'allarme implicito nelle savie parole del Gallone giunge troppo tardi, quando il divismo è ormai padrone del campo, e si avvia ad una lenta decadenza portando alle estreme conseguenze persino gli elementi positivi che conteneva. E, da un punto di vista pratico, se è pur vero che, come afferma il Soro, « il Divismo portò inevitabilmente con sé il fenomeno delle paghe favolose, sbalorditive, fenomeno reso piú acuto dalla concorrenza tra le varie case cinematografiche che si accaparravano o meglio si rubavano le dive a furia di biglietti da mille » (2), è forse però azzardato e soprattutto inesatto, mi pare, addossare le responsabilità della crisi del cinema italiano proprio al divismo, come fece, poco prima di morire il buon Emilio Ghione, affermando che « nel grandioso edificio che la cinematografia italiana comincia a costruire, appaiono subito le crepe: la prima è il divismo, ovvero la ''malattia delle dive'' ». Egli cita a mo' di « scandalo » dimostrativo, l'episodio ormai famoso della diva attesa inutilmente allo stabilimento e della giornata di lavoro sprecata per colpa sua (3), non rendendosi conto, mi pare, che la crisi del cinema italiano ebbe motivi ben piú profondi e piú gravi del capriccio di qualche diva vanitosa. Ragioni economiche, anzitutto, e in parte tecnico-artistiche, determinarono il crollo di tutta una industria e insieme con essa il tramonto delle dive, i cui languori e le cui nostalgie, che avevano portato il pubblico al fanatismo, sembrarono solo a distanza di qualche anno fisime e isterismi privi di senso: segno che nel frattempo anche il costume era mutato.

L'era delle dive era tramontata, di colpo, si direbbe per far posto a ben altra « Era »: e già battevano alle porte della nuova Cines e della nuova Caesar, diligenti e timide, ambiziose ma non troppo, Dria Paola e Isa Pola, Leda Gloria e Laura Nucci, Lia Franca e Germana Paolieri, le « dive » della « rinascita », dai nomi casalinghi e sani, ma ahimé, prive del modo piú assoluto di stravaganti fisime e di pittoreschi capricci.

Fausto Montesanti

(1) Carmine Gallone: *L'arte d'inscenare,* in « In penombra », I, 1 - Roma, giugno, 1918.

(2) Francesco Soro: *Splendori e miserie del cinema - Cose viste e vissute da un avvocato* - Consalvo Ed., Milano, 1935.

(3) Emilio Ghione: *La parabole du cinéma italien,* in « L'Art cinématographique », Vol. VII, Alcan, Paris, 1930.

Profili

Maria Iacobini

La vita di Maria Jacobini, che fu la piú colta e la piú intelligente delle attrici del nostro cinema muto, è strettamente legata alla storia della cinematografia italiana, per il cospicuo numero di film cui l'attrice partecipò, e per l'opera sua appassionata come insegnante di recitazione nel Centro Sperimentale di Cinematografia.

Nipote del cardinale Jacobini, ministro di Stato di Leone XIII, appartenente ad una tradizionale famiglia dell'alta borghesia romana, per amore del teatro frequentò giovanissima l'Accademia di Santa Cecilia e fu tra le migliori allieve di Virginia Marini e di Edoardo Boutet. Forse essi stessi la spinsero ad accettare il ruolo di seconda donna nella Compagnia Dondini, che nella primavera del 1910 *recitava al Teatro delle Quattro Fontane a Roma. Ciò le procurò la grande ventura di essere tra i primi attori di prosa italiani che affrontarono la macchina da presa, iniziati da Lo Savio ed Ugo Falena, per conto della Film d'Arte Italiana, filiale romana di Pathé.*

Accanto ad artisti notissimi come Ferruccio Garavaglia, Ermete Novelli, Cesare Dondini, apparvero due giovanissime attrici, Francesca Bertini e Maria Jacobini, le quali, da allora, con diversi risultati si dedicarono con fede ed entusiasmo al nuovo mezzo d'espressione, abbandonando definitivamente il teatro per il cinematografo.

Per la Film d'Arte Italiana, Maria Jacobini fu Lucrezia Borgia e fu Beatrice Cenci, personaggio che segna l'inizio della sua carriera cinematografica e segnerà la fine della sua attività come attrice «muta» in Italia. Le sue interpretazioni del 1910 *furono notate dal pittore Pier Antonio Gariazzo, fondatore e direttore, a Torino, di una casa cinematografica che incominciò a produrre alla fine del* 1911. *Egli scritturò Maria Jacobini insieme ad artiste molto piú appariscenti di lei come Italia Almirante Manzini e Adriana Costamagna.*

Una gran massa di capelli neri e soffici, occhi nerissimi e profondi, il viso bianco, un corpicino scarno e molta ritrosia e molta timidezza: cosí la conobbe alla Savoia nel 1913 *Nino Oxilia, trasferitosi lí dall'Itala Film, dove aveva diretto con Sandro Camasio* Addio giovinezza! *interprete Lidia Quaranta. Per un capriccio di*

questa, di cui era innamorato Camasio, i due amici eran passati alla Savoia.

Nino Oxilia trovò, purtroppo in ritardo, una «Dorina» ideale, e la dolce, brava, docile attrice diventò la protagonista di film che ebbero vasta risonanza, e legarono i due nomi strettamente, sebbene mai piú capitasse ai due innamorati di lavorare insieme come accadde allora. Maria Jacobini tornerà a Torino dopo la morte di Nino Oxilia (Monte Tomba 18 *novembre* 1917) *per interpretare all'Itala Film la seconda edizione di* Addio giovinezza! *diretta dal giovane regista Augusto Genina, amico di Nino Oxilia e suo compagno di fede nel valore artistico della cinematografia.*

Anche Maria Jacobini credette profondamente che essa potesse raggiungere una forma d'arte originale, e si sforzò continuamente di superare la formidabile difficoltà di «incarnare» un personaggio «secondo le supreme leggi dell'arte».

Notevolissimo mi sembra il suo articolo «Dell'interpretazione», trovato in una poco nota rivista napoletana, e che merita una ristampa.

Mentre Lyda Borelli, quasi contemporaneamente, dichiara con altera condiscendenza: «Mi lascio cinematografare e riesco a mettervi anche un certo entusiasmo», e Francesca Bertini, istintivamente, con la sua esuberante espressività domina la macchina da presa, Maria Jacobini medita, studia, approfondisce le sue qualità innate d'attrice, tentando di renderle piú aderenti alle necessità della cinematografia.

Non so quale tra le attrici cinematografiche d'Europa e d'America, nel 1916, *avrebbe potuto scrivere sull'argomento cose altrettanto significative.*

Nello stesso anno il film Ananke *ottiene un ottimo successo, e la sua insegnante di recitazione è fiera di lei. Dichiara infatti Virginia Marini che «Maria Jacobini è la piú gentile, fine ed appassionata delle attrici cinematografiche. Nelle film che interpreta, ella porta una nota signorile che acquista tutti i pubblici. L'ho veduta ultimamente nell'*Ananke, *è splendida di bellezza e di fascino».*

Nel 1918, *il biografo delle donne mute, Ottorino Modugno, scrive per lei un fervido madrigale, dichiarandola l'«eterna Dorina di tutti noi giovani» personificazione della soavità, del romanticismo, della sincerità, della purezza, della ingenuità, etc. etc. («Le donne mute» - Firenze, Cecconi,* 1918).

Un'altra testimonianza ci è preziosa per conoscere maggiormente la Maria Jacobini del periodo migliore, ed è quanto scrive il bizzarro critico Tito Alacevich in «Le nostre attrici cinematografiche» (Firenze, Bemporad, 1919):

«Non c'è frequentatore cinematografico, che non abbia vissuta tutta intera la vita artistica di Maria Jacobini.

Dal giorno in cui ella si è presentata sullo schermo, chi la vide nelle sue prime esibizioni sentí il bisogno di rivederla in ognuna delle successive; e da qualche anno non basta andare a vederla una

volta ad ogni nuovo lavoro, ma due, tre e piú volte; e dopo averla tanto veduta, si sente il bisogno di rivederla ancora. E' che questa donna vi lascia una sete perenne di sé stessa.

C'è della gente che, quando si dà una produzione colla Jacobini, va al cinematografo alle quattro e non ne esce che a mezzanotte, per ricominciare nei giorni seguenti.

Maria Jacobini è il tipo femminile piú interessante della cinematografia non già perché sia di una grande bellezza, ma perché realizza una di quelle figure universali, accanto alle quali ogni uomo si sente amante o per lo meno amico. Quand'è sullo schermo, non si direbbe che ella sia là per l'arte, o per la casa editrice, o per il pubblico; ma per ognuno di noi in particolare.

Non c'è spettatore maschio che, al vederla, non dica tra sé: — «Ecco il mio ideale! ecco il mio amore!».

Si ama la Jacobini, non già perché ella produca improvvisamente una grande impressione, ma perché la si è vista nascere, crescere, abbellirsi ed idealizzarsi sotto gli occhi di ciascuno di noi.

Era carina anche nelle prime produzioni; ma faceva alquanta pietà per la sua magrezza; per l'aspetto malaticcio e per il suo fare imbarazzato come di fanciulla che voglia dire tante cose, ma non ne abbia il coraggio; pareva si raccomandasse con quei suoi occhioni spauriti e tremebondi e con quei sorrisi doloranti, pieni di fossette, e pareva dicesse: «Per carità, non mi bocciate! Tolleratemi perché sono buona e tranquilla, senza invidie, senza superbia! Se mi trovate brutta, datemi il tempo di ingrassare un po' e vedrete che vi piacerò e sarò gentile con tutti, e vi sarò amica e vi sorriderò dallo schermo come nessuna delle vostre amiche vi ha sorriso a quattr'occhi dal vero».

Maria — se ha pensate queste cose — ha mantenuto la promessa; non tutta alla volta, ma gradatamente, ma giorno per giorno, anzi «film» per «film».

In Come le foglie *aveva già vinta la partita; e il pubblico, nel vederla cosí trasformata, se ne esaltò come se avesse esso stesso contribuito al miracolo. Pareva poi che la farfalla, uscita dal bozzolo, non fosse suscettibile d'altro sviluppo; invece vennero* Redenzione, La signora Arlecchino, Addio giovinezza, Onestà del peccato, Il filo della vita, La regina del carbone, Anima tormentata, *e la Jacobini salí ancora, salì in bellezza in simpatia in confidenzialità coi suoi milioni di amici ed adoratori salí al punto che qualcuno di costoro oggi vorrebbe dirle: «Di grazia signorina, si fermi, perché continuando cosí, non potrò piú comprenderla ed il turibolo del mio cuore non avrà piú incensi capaci di giungere fino a lei».*

Io non so se Maria Jacobini tenderà ad altri piú lontani perfezionamenti. Che cosa potrebbe aggiungere ancora alla sua affascinante persona? Si; potrebbe aggiungere una cosa sola: delle pettinature piú eleganti, perché questo è l'unico dei suoi tanti pregi, che ella si è ostinata a non mettere mai in valore».

Dopo aver interpretato due tra gli ultimi film di Mario Caserini diventa, nel 1920, *prima attrice alla FERT di Torino, casa cinematografica che lavora seriamente, ignorando l'Unione Cinematografica Italiana. Maria Jacobini va a Barcellona per* Amore rosso, *nella Gallura per* Gainà, *soggetto scritto con la sua collaborazione, in Abruzzi per* La casa di vetro, *con Amleto Novelli, film che uno dei critici cinematografici piú autorevoli di quel tempo, S. A. Luciani, lodò per la sobria e suggestiva recitazione di Maria Jacobini, che « seppe mantenere una profonda unità interiore nel personaggio, attraverso gli episodi piú diversi dello scenario ».*

Maria Jacobini lavora con serietà, perseguendo la sua regola d'arte cinematografica: « incarnare » il personaggio, ed è soddisfatta del suo lavoro.

Lo dichiara, lei cosí schiva di interviste di pubblicità di grancassa alla fine dello stesso 1920: *« Sono cosí appassionata della mia arte, e attendo alle mie interpretazioni con tanto amore e con tanto studio che il consenso del pubblico, consenso vero, sentito, sarà per me la maggiore delle ricompense e la piú efficace spinta per proseguire ».*

Ma la cinematografia italiana crolla quasi all'improvviso, e Maria Jacobini segue il suo regista Gennaro Righelli a Berlino nel 1923. *Torna in Italia nel* 1924 *per interpretare per la S.A.I.C. di Roma,* La bocca chiusa *e* La preda *regista Guglielmo Zorzi, i soli due film che Adriano Giovannetti (« Figure mute », Torino, Quartara,* 1929) *accetta come validi per provare la sua gloria cinematografica.*

Poi, in Italia Beatrice Cenci, *e in Germania una serie di film, sempre dignitosi ma puramente commerciali. Sempre versatile, adattabile, piacente, Maria Jacobini raggiunge talvolta espressioni di intensa drammaticità, e riesce ad affermarsi tra le migliori attrici cinematografiche non soltanto europee, ma del mondo.* L'eterno dibattito *tuttavia è ormai risolto.*

Maria Adriana Prolo

Filmografia di Maria Iacobini

1910 - Film d'arte italiana - Roma.

Lucrezia Borgia, regista Lo Savio.
Beatrice Cenci, regista Lo Savio.

1911 - Savoia Film - Torino.

L'ultimo amplesso, regista P. A. Gariazzo.

1912 - Savoia Film - Torino.

La fuggitiva (La fuggiasca), con Dillo Lombardi.
Il giglio della palude, con Dillo Lombardi.
L'onta nascosta, con Dillo Lombardi.
Vampe di gelosia, regista Roberto Danesi, con Dillo Lombardi.

1913 - Savoia Film - Torino - Roma.

Il cadavere vivente, da Leone Tolstoi, registi Nino Oxilia e Oreste Mentasti, con Dillo Lombardi, Livia Martino, Alberto Nepoti.
L'erede di Jago.
Il focolare domestico, da A. Gera, con Dillo Lombardi e Alberto Nepoti.
Giovanna D'Arco, regista Nino Oxilia.
In Hoc Signo Vinces, regista Nino Oxilia, con Dillo Lombardi e Adriana Costamagna.
Sulla falsa strada.
Il velo d'Iside, regista Nino Oxilia, con Dillo Lombardi.

1914 - Pasquali Film - Torino - Roma.

Gli abitatori delle fogne, regista Umberto Paradisi.
La busta nera, con Anna Petersen e Gustavo Serena.
Capriccio di gran signore, regista U. Paradisi.
L'esplosione del Forte B. 2, regista U. Paradisi.
Il film rivelatore, regista Umberto Paradisi, con Gustavo Serena.

1915 - Celio - Roma.

I cavalieri moderni, con Leda Gys.
Per non morire, con Leda Gys.
Quando la primavera ritornò.
La raffica, regista Ivo Illuminati.
Il segreto della camera chiusa.
Sotto l'ala della morte, regista Ivo Illuminati.

1916 - Celio - Roma.

Ananke (Fatalità), regista Maurizio Rava.
La corsara, regista Maurizio Rava.
Eeroismo d'amore, regista Maurizio Rava.
Tragico convegno, regista Maurizio Rava.

1916 - Tiber - Roma

Articolo IV, regista Mario Caserini, con Tullio Carminati.
Come le foglie, da G. Giacosa, regista Gennaro Righelli, con Ida Carloni Talli e Alberto Collo.

1917 - Celio - Roma.

La maschera dell'amore, con Amleto Novelli.

Tiber - Roma.
Ressurezione, da L. Tolstoi, regista Mario Caserini, con Andrea Habay.
Sfinge, con Andrea Habay, Alberto Collo.
La via più lunga, da « Le Détour » di H. Bernstein, con Andrea Habay
La signora Arlecchino, con Alfonso Cassini e Alberto Collo.

1918 - Itala Film - Torino.

Addio Giovinezza!, da Camasio e Oxilia, regista Augusto Genina.
L'emigrata, regista Augusto Genina.
Onestà del peccato, regista Augusto Genina.

Tiber - Roma.
Il filo della vita, regista Mario Caserini.
La regina del carbone, soggetto di Luciano Doria, regista Gennaro Righelli.
Quando il sole tramonta, regista Gennaro Righelli.

1919 - Tiber - Roma.

Anima tormentata, regista Mario Caserini, con Andrea Habay e Alberto Collo.
La vergine folle, da H. Bataille, regista Gennaro Righelli, con Alfonso Cassini e Alberto Collo.

1920 - Fert - Torino.

Amore rosso, soggetto di L. Doria, regista Gennaro Righelli, con Ida Carloni Talli, Amleto Novelli, Lido Manetti, Alfonso Cassini, Alberto Collo.
Cainà, soggetto di A. Piacitelli, e di Maria Jacobini, riduzione di Gennaro Righelli; regista Gennaro Righelli, con Ida Carloni Talli e Carlo Benetti.
La casa di vetro, soggetto di Luciano Doria, regista Gennaro Righelli con Amleto Novelli, Alfonso Cassini e Carlo Benetti.

1921 - Fert - Torino.

La casa sotto la neve, soggetto di Luciano Doria, regista Gennaro Righelli, con Alberto Capozzi.
Il viaggio, da L. Pirandello, regista Gennaro Righelli, con Carlo Benetti e Alberto Collo.

1922 - Fert - Torino.

Il richiamo, soggetto Fausto Maria Martini, regista Gennaro Righelli, con Lido Manetti, Carlo Benetti.
L'incognita, soggetto di Luciano Doria, regista Gennaro Righelli, con Sandro Salvini, Alfonso Cassini, Oreste Bilancia, Augusto Bandini.
Glauco, da E. L. Morselli, regista Leopoldo Carlucci, con Carlo Benetti (citato da F. Pasinetti nella « Storia del Cinema », a me risulta non realizzato).

1923 - EDA Film (Edizioni Righelli) - Berlino.

Oriente, regista Gennaro Righelli.
Vita di Bohème, da H. Murger, regista Gennaro Righelli, con W. Dieterle.

1924 - S.A.I.C. (Società Anonima Industrie Cinematografiche) - Roma.

La bocca chiusa, soggetto di Guglielmo Zorzi, regista Guglielmo Zorzi, con Carmela Bonicatti.
La Preda, regista Guglielmo Zorzi, con Amleto Novelli, Ida Carloni Talli, Alfonso Cassini, Carmela Bonicatti.

1925 - Lothar Stark Berlino - Film Righelli, serie Maria Jacobini.

Il Transatlantico, da Leo Birinskj, riduzione cinematografica di Gen-
Villa Falconieri, da Richard Woss, regista Richard Oswald, operatore Ubaldo Arata e Arpad Virag, con Erik Gaiser Titz, Rolla Norman, Mary Kid, Oreste Bilancia.
La fortezza di Ivangorod, regista Gennaro Righelli, con Gabriel Gabrio.

1926 - Pittaluga Film - Roma.

Beatrice Cenci, soggetto di Luciano Doria, regista Baldassarre Negroni, operatori Ubaldo Arata e Anchise Brizzi, con Franz Sala, Maria De Valencia, Raimondo Van Riel.
Il carnevale di Venezia, regista Mario Almirante, operatori Ubaldo Arata e Massimo Terzano, con Josyane, Malcom Tod, Alex Bernard, Manlio Mannozzi, Bonaventura Ibanez, Giuseppe Brignone.

1927 - Richard Oswald Films - Berlino.

Villa Falconieri, da Richard Woss, regista Richard Oswald, operatore Giovanni Vitrotti, con Elena Sangro, Eva Gray, Hans Stunz, Clifford Mac Laglen, Angelo Ferrari, Oreste Bilancia.

Terra Film - Berlino.
Gli esiliati del Volga, regista Gennaro Righelli, operatore Arpad Virag, con Heinrich George, Livio Pavanelli.

1928 - Terra Films - Berlino.

Amore contrastato, con Jack Trevor, Angelo Ferrari.
Bigamia (*Naufraghi*), regista Joap Speyer.
Maxim Films - Berlino.

Arianna vince il Gran Premio (*Ariadne in Hoppegarten*), da Ludvig Wolf, regista Robert Dinesen, con Alfred Abel, Paul Henkel, Jean Bradin, Behrens Clausen, Gerhard Rittenband, Corry Bell.

Prometheus Films - Berlino.
Il cadavere vivente, da Leone Tolstoi, regista Fedor Ozep, con W. Pudovkin, Viola Garden, Julie Serda, Gustav Diessl, S. Uralsky, Natascha Watschnadse, W. Marteskaja.
M.A.S. e Phoenix - Roma-Berlino-Parigi.

Wera Mirzewa (*Ultimo convegno*), da Urwantzow; regista Rudolf Mainert e Giulio Antamoro, con Jean Angelo, Warwick Ward, Goulio Zoregi, Natalie Rosenelli, J. Ciamara, Elsa Temary, Oreste Bilancia, Henry Frank, Ida Wiest.
Maman Colibri (citato da F. Pasinetti nel «Filmlexicon»).

1930 - Cines - Roma.

La scala, da Rosso di San Secondo, regista Gennaro Righelli, operatori Carlo Montuori e Giulio De Luca, scenografo Gastone Medin, musica M° Sassoli, con Carlo Ninchi, Francesco, Francesco Coop, Giorgio Bianchi.
Studios Paramount - Joinville.

Perchè no? (edizione parlata in italiano), con Livio Pavanelli, Sara Zardo, Oreste Bilancia, Mario Bassano, Sergio Fonsili, Marcella Sabbatini.

1931 - Cines Roma.

Patatrac, regista Gennaro Righelli, con Armando e Arturo Falconi.
La stella del cinema, con Isa Pola, Dria Paola, Leda Gloria, Lya Franca, Grazia del Rio.

1938 - Appia Film - Roma.
Chi è più felice di me, regista Guido Brignone, con Tito Schipa e Caterina Boratto.

Grandi Film Storici
Giuseppe Verdi, regista Cermine Gallone, con Fosco Giachetti e Gaby Morlay.

1940 - Amato-Enic - Roma.

Melodie eterne, regista Carmine Gallone, con Gino Cervi e Conchita Montenegro.

Fincine - Roma.
Cento lettere d'amore, regista Massimo Neufeld, con Armando Falconi, Vivi Gioi, Giulio Donadio.

1941 - Imperial - Roma.

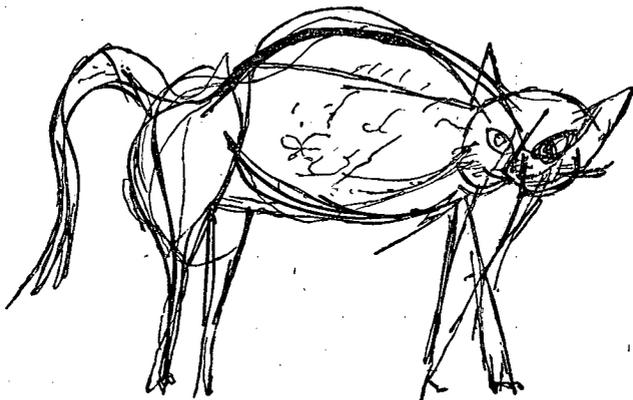
L'attore scomparso, regista Luigi Zampa, con Vivi Gioi e Maria Mercader.

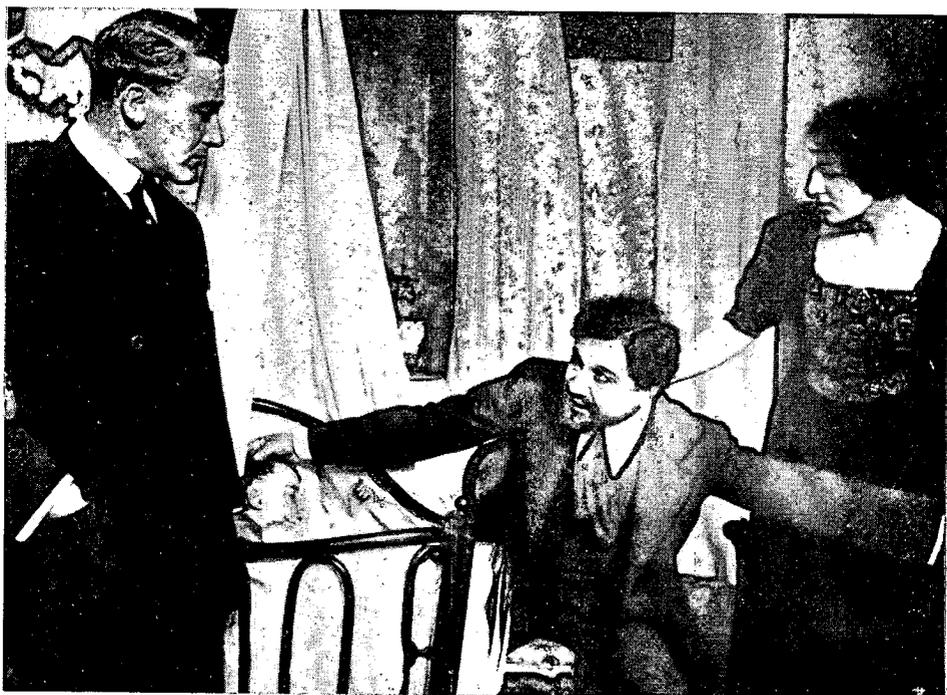
1942 - Schermi nel mondo - INAC.

La danza del fuoco, regista Giorgio Simonelli, con Paola Barbara, Luisella Beghi.

Sabaudia - Roma.
La signorina, regista L. Kisch, con Nino Besozzi, Otello Toso, Loredana.

1943 - LUX - Roma.

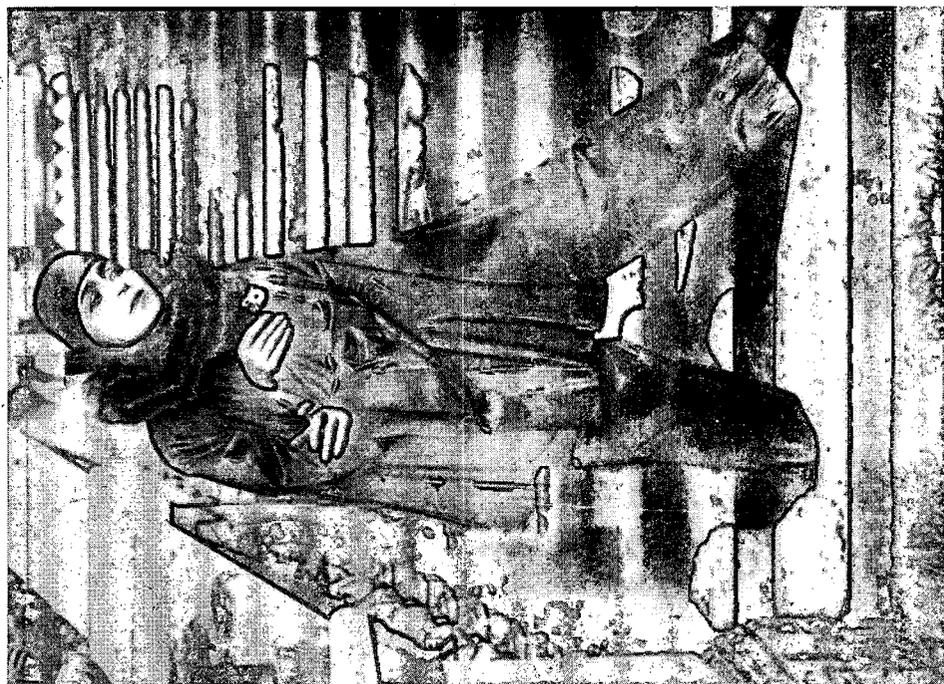
La donna della montagna, regista Renato Castellani, con Marina Berti, Amedeo Nazzari.

Maria Jacobini e Amleto Novelli in CASA DI VETRO (1920) di Gennaro Righelli

Maria Jacobini e Lido Manetti in RICHIAMO (1921) di Gennaro Righelli

Maria Jacobini, Dillo Lombardi, Alberto Nepoti in CADAVERE VIVENTE (1913)
di Nino Oxilia e Alberto Mentasti (da Tolstoi)

Maria Jacobini e Tullio Càrminati in ARTICOLO IV di Mario Caserini (1916)

Italia Almirante e Lido Manetti in STATUA DI CARNE

Rina De Liguoro e Lido Manetti in VIA DEL PECCATO

Giovanni Grasso in SPERDUTI NEL BUIO (1916) di N. Martoglio

Diana Karenne in PIERROT (1917)

Breve incontro con la "Comica Finale"

Il primo film comico, con la sua straordinaria ingenuità di tecnica e con la sua semplicità lineare di effetti, ha offerto, come del resto anche il circo, un suggestivo pretesto alla critica che si è rivolta a queste manifestazioni estremamente elementari dello spettacolo, portando con sé il retaggio delle piú complicate e sottili avventure intellettuali. E cosí nella fissità mimica degli attori, che derivava soltanto dalla loro inesperienza, si è scorta la volontà di creare una maschera; nei voli delle torte sgocciolanti di crema si è veduta l'esaltazione di una geometria surreale dell'azione spettacolare, e nei movimenti concitati e caotici delle scene di complesso una sopravvivenza dell'euforia della Commedia dell'Arte.

Ma probabilmente il primo film comico, soprattutto quello italiano, deve essere invece considerato con occhio piú disincantato, nei limiti effettivi delle sue esigenze: da una parte, come la risultante necessaria di un gusto dell'epoca e, dall'altra, come una lenta e forse inconsapevole ricerca di quegli elementi artistici e tecnici che dovevano portare alla formazione di un film non piú farsesco, ma comico e di piú ampio respiro, cioé di una vera e propria commedia per lo schermo.

I primi tentativi della cinematografia italiana risalgono al 1905. A. M. Prolo nel suo « Elenco delle pellicole mute realizzate in Italia dal 1904 al 1915 » (1) registra sotto quella data due titoli: *Il bambino di un anno,* girato dall'operatore Alberto Giaccone, e *La fabbrica dei salami,* interpretato dal comico Ernesto Vaser. Nel 1906 l'elenco si accresce già notevolmente. La casa di produzione romana di Alberini e Santoni, che nell'aprile di quello stesso anno diverrà la « Cines », e la ditta torinese di Ambrosio e C. presentano un vasto repertorio comico.

La funzione di questi brevi film, che misurano dai cinquanta ai centocinquanta metri, è soltanto quella di regalare al pubblico un quarto d'ora d'allegria dopo la proiezione dei film drammatici e dei documentari. I nomi degli interpreti non vi appaiono ancora. La professione del divo cinematografico non ha acquistato dignità.

(1) Anna Maria Prolo, *Storia del cinema muto italiano,* Vol. I, Milano, 1951. In tutte le citazioni ci riferiamo quasi sempre, per i titoli e le dàte, all'elenco raccolto dalla Prolo.

Il cinema non è uscito da quell'atmosfera da baraccone che lo ha visto sorgere e alcuni attori del teatro di prosa, che si abbassano a recitare dinanzi alla macchina da presa per arrotondare i loro magri guadagni, nascondono vergognosi questo secondo mestiere. I produttori di film comici hanno, dunque, una sola preoccupazione, quella di divertire ad ogni costo e, pur di ottenere lo scopo, ricorrono ad ogni mezzo. Il principale è e rimarà per molti anni il plagio.

L'uniformità dei soggetti dei film comici nei primi lustri del secolo è veramente impressionante. Anziché cercare nuovi soggetti, i produttori preferiscono ripetere con qualche modifica quelli che già hanno riscosso un sicuro successo di pubblico. I primi attori dello schermo si esibiscono con monotonia esasperante in una infinita variazione degli stessi temi. Il pubblico non se ne dà pensiero, perché è ancora, in un certo senso, un pubblico da fiera che chiede soltanto di far qualche grassa risata; è facile all'oblio e non si pone problemi critici. Quando la luce ritorna nella sala, quel che è passato sullo schermo si getta rapidamente nel dimenticatoio.

Perciò non è strano che le fonti immediate dalle quali il film comico trae la sua materia prima siano quelle stesse alle quali attinge il genere di spettacolo che gli è piú vicino, e cioé il varietà. Nei primi anni del secolo, nel campo dello spettacolo minore, avviene una specie di rivoluzione che ha il suo campo di battaglia prediletto nei cosiddetti «caffè concerto». Il «vaudeville» decade; la platea si frantuma. Nasce la moda dei locali notturni, che inizialmente, sui loro modesti palcoscenici, ospitano soltanto qualche cantante di romanze e di canzoni piú o meno avvenente. Ma lo spettacolo è monotono; occorre ravvivarlo. E, poiché intanto ha inizio anche la decadenza del circo equestre, verso il caffè concerto si dirigono tutti gli acrobati, mimi, danzatori, comici e attori che fino a quel momento erano stati generosamente accolti dalla pista.

Questo fenomeno è esattamente descritto in un curioso volume di Antonio Morosi apparso all'inizio del secolo ed intitolato *Il «Teatro di varietà» in Italia.* Il Morosi, che era un impresario e un organizzatore non privo a suo modo di ambizioni artistiche, parlando appunto dell'economia dello spettacolo di varietà, scrive con il suo linguaggio molto spiccio: «Un programma composto intieramente di canzonettiste, con la zavorra necessaria che deve includersi, a lungo andare riescirebbe noioso in un caffè concerto ove il pubblico poco si rinnuova... Perciò nacque l'*attrazione* che in tale nome generico include tutto ciò che non costituisce numero di canto vero e proprio e le cui specie sono infinite. Tutto serve all'artista per costituire l'attrazione: dalle cose piú semplici al pericolo in cui si rischia di rimetterci l'osso del collo. Dal suonatore d'ocarina all'equilibrista sul filo d'una spada, all'acrobata, al ginnasta piú audace. A poco a poco le attrazioni hanno emigrato dal Circo equestre per entrare nel palcoscenico del teatro di varietà. Prima non era cosí e molti anni or sono si limitavano ai ventriloqui come Paul Carro, ai musi-

calisti, a qualche eccentrico. Lo sviluppo del teatro di varietà e la moda poi, fecero sí che lo spettacolo diventasse piú completo e piú complicato: al numero di canto si uní l'attrazione, si moltiplicò anzi e diventò parte integrante della serata. L'Italia, in fatto di attrazioni, ha uno specialissimo primato nei numeri di acrobazia, emigrati dai circhi, essi pure, per il caffè concerto. I ginnasti ed acrobati italiani sono celebri e quelli in special modo di Firenze » (2).

Dalle « attrazioni » del caffè concerto il primo film comico trasse di peso, senza andare molto per il sottile, e i suoi attori e i suoi temi di spettacolo. Alla Sala Umberto di Roma il Conte Antamoro e il Conte Salimei della Cines scopersero Ferdinando Guillaume, che doveva divenire Tontolini e Polidor. Il Guillaume discendeva, sí, da una vecchia famiglia del circo, ma era già passato da vari anni al varietà (3). Il suo caso è quello di quasi tutti gli interpreti dei primi fi lmcomici, che generalmente, prima di lasciare le tavole del palcoscenico per il teatro di posa, avevano una crisi di indecisione.

Naturalmente il cinema si rivolse prevalentemente a quegli attori le risorse dei quali meno potevano essere diminuite e compromesse dal mutismo del cinema: nella schiera degli emigranti ebbero il primo posto i saltatori, gli acrobati e i mimi, provenienti anche essi da un genere di spettacolo decaduto dopo un periodo di grande splendore, la pantomina. Fra i soggetti dei primi film comici si trovano infatti alcuni temi tipici della pantomina classica, come, ad esempio, *L'imbianchino* (Ambrosio, 1906) e *La statua vivente* (Aquila Film, 1908).

E, insieme con questi soggetti, sono abbastanza diffuse nei primi anni anche tutte le situazioni e le vicende che favoriscono l'impiego dei molti trucchi scoperti da Georges Méliès. In un suo film del 1903, *Le Melomane,* Georges Méliès, decapitato, appariva seduto su uno sfondo agreste, chiuso ai lati da due pali telegrafici fra i quali erano tesi, alla maniera di un rigo musicale, cinque fili sovrastati dalla chiave di violino. All'inizio Georges Méliès teneva la sua testa posata sulle ginocchia come una feluca; poi ad un tratto la lanciava in alto e quella, come una nota musicale, rimaneva impigliata sui fili dell'aereo pentagramma. *Chi ha visto la mia testa?* (Itala, 1908), *Un uomo a pezzi* (Itala, 1908), *Bacchetta magica* (Cines, 1907) sono tutti film nei quali sono sfruttati i procedimenti di Méliès. Ma questo genere, quando dalla Francia passò all'Italia, già aveva fatto il suo tempo. Il pubblico richiedeva un divertimento meno astruso e piú schietto; domandava piú o meno quel che sulle tavole del palcoscenico già gli offrivano le « attrazioni » del caffè concerto.

(2) ANTONIO MOROSI, *Il « Teatro di varietà » in Italia,* Firenze, 1901, pag. 111 e segg.

(3) Su Fernando Guillaume vedi: MANLIO CANCOGNI, *Tontolini e Polidor ci insegnarono a ridere* ne « L'Europeo » (Anno VI, n. 12, 19 marzo 1950) e MARIO VERDONE, *Polidor, l'ultimo dei Guillaume* in « Bianco e Nero » (Anno XIII, n. 3, marzo 1952).

In tal modo il film comico si diresse piú decisamente verso quei soggetti giocati sul ritmo dell'azione, che servivano le risorse mimiche degli attori.

L'ubriaco ed il signore che soffre il solletico furono tra i primi personaggi che trionfarono sullo schermo comico. Nel repertorio dell'Ambrosio troviamo, infatti, *Le disgrazie di un ubriaco* (1907), e *Un signore che soffre il solletico* (1907; nel repertorio della Cines *Un signore soffre il solletico* (1909) e *Vuotafiaschi vuol uscire* (1909), e nel repertorio dell'Itala *Il giuramento di un ubriaco* (1908) e *Duello al solletico* (1909). Era ripreso anche dall'Ambrosio (1908: *Il cameriere musicomane*), dalla Cines (1909: *Il melomane*) e dalla casa romana Pineschi (1909: *Musicomane*) il tema del musicomane caro ai clown del circo. Ma è naturale che le preferenze dei registi andassero verso temi di un dinamismo e di una comicità ancora piú smaccata, quali erano quelli che potevano risultare o dalla rappresentazione di un inesperto alle prese con uno sport pericoloso o dallo spettacolo di una pura e semplice scazzottatura. Sono, questi, due soggetti d'obbligo ai quali nessun attore può sottrarsi e che, invitando a stabilire un preciso confronto, permettono al pubblico di orientare facilmente le sue simpatie verso questo o quell'attore. Fra i film del primo tipo bisogna ricordare *Cavallerizzo per amore* (Comerio, 1908), *Scudiero per amore* (Comerio, 1908), *Ghiringhelli va a cavallo* (Pasquali, 1909), *Cretinetti sportivo per amore* (Itala, 1909), *La prima bicicletta di Robinet* (Ambrosio, 1910), *Robinet si dedica agli sport* (Ambrosio, 1910), *Tontolini fa il salto mortale* (Cines, 1910), *Tontolini ruba una bicicletta* (Cines, 1910), *Ravioli impara a pattinare* (Navone, 1910), *Robinet si dedica agli sport invernali* (Ambrosio, 1911), *Lea sui pattini* (Cines, 1911), non meno numerosi sono i film del secondo tipo: *La mania del pugilato* (Itala, 1908), *La giornata di Buscabotte* (Ambrosio, 1909), *Una partita di boxe* (Ambrosio, 1906), *Jolicoeur ama la boxe* (Aquila, 1910), *Ravioli ama la boxe* (Navone, 1910).

In tutte queste brevi scene, quando ne capitava l'occasione, si faceva ricorso largamente nello sviluppo dell'azione allo spunto dell'inseguimento, che, a quanto afferma il Sadoul, fu probabilmente impiegato per la prima volta dal francese André Heuze in un film del 1905 edito dalla casa Pathé, *Voleur de biciclettes.*

Per le sue molte possibilità di sfruttamento nel senso del ritmo e della pantomima, fu anche largamente svolto il soggetto del gentiluomo vero o falso che per motivi di affari o di cuore si lancia nei vortici della danza, ignorando le regole del ballo. Il tema, al quale doveva rivolgersi anche Max Linder, non fu trascurato da nessun attore e le medesime case non esitarono a riprenderlo ripetutamente, limitandosi ad apportare di volta in volta qualche aggiornamento formale allo schema tradizionale di questa tipica farsa cinematografica. I titoli consimili sono, dunque, molto numerosi: *Danza internazionale* (Cines, 1909), *Cretinetti al ballo* (Itala, 1909), *Massinelli ama il*

ballo (Pineschi, 1909), *Osservazioni di Robinet sul ballo* (Ambrosio, 1910), *Jolicoeur ama il ballo* (Aquila Film, 1910), *Tontolini ballerina* (Cines, 1910), *Puntolini al ballo per far carriera* (Latium, 1910), *Boutalin vuol imparare a danzare* (Ambrosio, 1911), *Pik Nik professore di danza* (Aquila Film, 1911), *Tontolini impara a ballare* (Cines, 1911). Dal materiale grezzo, raccolto cosí abbondante dai comici italiani e francesi, i quali però, se si esclude Max Linder, non andarono mai oltre il gusto del movimento concepito come fine della rappresentazione, Charlot trasse, insieme con molte occasioni farsesche disseminate nella sua vasta opera dei primi tempi, anche una delle piú gustose pantomime della serie « Mutual » , *The Count*. In questa operetta, circoscritta dentro limiti comici ben definiti, ma ricca di armonia, i movimenti del ballo, concatenati saldamente con una infinità di diversioni mimiche, costituiscono il filo conduttore della vicenda e la base ritmica attraverso la quale è raggiunta l'unità del racconto.

Una delle creazioni tipiche del caffè concerto era la « macchietta », che, mediante un monologo mimato cantato e recitato, poneva in ridicolo o una determinata figura della vita pubblica (il deputato o l'anarchico, per esempio) o della vita privata (come la suocera).

Il film comico attinse a questo repertorio abbastanza largamente, sebbene esso si prestasse meno ad una rappresentazione muta, e conquistò una specie di contemporaneità con brevi scene comiche che ebbero successo, certamente anche perché riordavano celebri numeri di Eduardo Scarpetta, di Gennaro Pantalena, di Nicola Maldacea, di Peppino Villani. Particolarmente indicativo, perché si riferisce appunto ad una delle « macchiette » piú squisitamente teatrali, è l'elenco dei film comici dedicati alla figura del candidato o del deputato: *La politica mi assorbe* (Cines, 1908), *Come si fa un candidato* (Ambrosio, 1909), *Amore e politica* (Cines, 1909), *Il deputato* (Cines, 1909), *Il neodeputato* (Ambrosio, 1910), *Cretinetti candidato femminista* (Itala, 1910), *Barrilot si porta deputato* (Ambrosio, 1911). E, insieme con queste, tutte le altre « macchiette » che nascevano dalle tavole del caffè concerto passavano con fortuna maggiore o minore allo schermo. Prima fra tutte, quella dell'elegantone, della quale il poeta Ferdinando Russo e il musicista Vincenza Valente avevano creato una nuova versione appositamente per il comico Nicola Maldacea (4):

> *La sera vado al circolo,*
> *il giorno a via Caracciolo,*
> *sono il conte Mammocciolo*
> *y de Cavaturacciolo.*
> *Non bado, sa, allo spicciolo,*
> *mille, duemila, che!...*
> *Sono sciocchezze, inezie!*
> *Oh! ciao, addio, Marché!...*

(4) Rodolfo De Angelis, *Storia del Café-Chantant*, Milano, 1946, pag. 18.

In questa «macchietta», che fu largamente ripresa dal primo cinema comico italiano e da quello francese, non possono forse trovarsi le prime linee di quella figura di «dandy» che Max Linder renderà celebre dopo qualche anno?

Ma ad un certo momento questa ridda di scene e di scenette, fondamentalmente eguali nella loro impostazione, determinò un senso di stanchezza e si sentí la necessità di creare nel film comico un nuovo motivo di interesse piú umano, attribuendo ad uno stesso personaggio tutte le avventure e le disavventure che erano state fino allora disordinatamente catalogate.

I protagonisti del film comico acquistarono un nomignolo, con il quale divennero celebri o scomparvero nell'oblio. L'Ambrosio lanciò nel 1909 Fricot e Buscabotte; l'Aquila, Totò; la Cines, Vuotafiaschi; la Itala, Cretinetti. Fricot sopravviverà fino al 1914, Totò fino al 1912. Cretinetti trionferà per due anni. Ma Cretinetti ha già una esperienza sulle spalle. Egli è l'attore francese André Deed che negli anni precedenti aveva creato per i film comici di Pathé il personaggio di Boireau, riscotendo immediatamente un grande successo.

Anche André Deed (5) proveniva dal varietà e la sua opera di attore è storicamente importante proprio perché costituisce il primo esempio abbastanza valido di organizzazione di un personaggio mediante il disparato repertorio di «macchiette» e di scenette create in prima istanza dal caffè concerto. Il personaggio di Boireau, come poi quello di Cretinetti in Italia, ebbe indubbiamente una sua unità sia pure esteriore. Boireau era lo stordito che sfascia tutto, che non riesce a infilarne una dritta, che semina l'ira, il dispetto in quanti trattano con lui e che suscita spaventose scene di confusione e di panico con la sua condotta perennemente distratta ed incosciente.

Il lancio delle torte, gli inseguimenti, le scazzottature, gli equivoci divennero cosí gli episodi di una stessa vicenda ed era questo il primo tentativo che si compieva per coordinare e selezionare in qualche modo un materiale frammentario e disparato di trucchi, di trovate e di spunti, che erano in sostanza fine a se stessi. André Deed ebbe pure una notevole padronanza della materia cinematografica, perché, prima ancora di lavorare alle dipendenze di Pathé, era stato collaboratore di Georges Méliès e ne aveva assimilato la tecnica. Dal vecchio cinema comico di prestidigitazione, avviato al tramonto, egli seppe trarre quanto poteva essere utile al nuovo cinema comico che con lui doveva trionfare in Francia dal 1906 in poi. Il senso del

(5) Su André Deed vedi: GEORGES SADOUL *Histoire général du Cinéma*, vol. II (Les Pionniers du Cinéma), Parigi, 1947, pag. 350-352; COMENCINI e LATTUADA, *Cretinetti* in «Cinema» (Anno IV, vol. I, fasc. 65, 10 marzo 1939); *20 anni di arte muta*, Milano, 1936, pag. 36 (notizia sul film *La paura degli aeromobili nemici*); LUIGI ROGNONI, *Fuori Programma* in «Catalogo della I Mostra retrospettiva del Cinema», Roma, 1949, pag. 7; ROBERTO PAOLELLA, *Contributi alla storia del cinema italiano - Anno* 1910, in «Bianco e Nero» (Anno VI, n. 8, agosto 1942), pag. 38 e segg.

ritmo accelerato, soprattutto nelle fughe e negli inseguimenti, e quello di una recitazione meccanizzata sono tipici di questo attore, nel quale tuttavia l'irrealtà dell'azione non assume mai un valore poetico. Nel 1908 André Deed si trasferí per due anni in Italia chiamato dalla Itala e la sua opera fecondissima insieme con quella di altri attori francesi di minor rilievo come Marcel Fabre (Robinet), diede in un certo senso un orientamento a tutto il cinema comico.

Dopo la venuta di André Deed, che, come si è detto, in Italia assunse il nomignolo di Cretinetti, sorsero, ed un po' a sua immagine e somiglianza, infiniti altri personaggi. Nel 1909 la Pasquali lanciò Ghiringhelli; nel 1910 l'Ambrosio lanciò Robinet, Gastone, Gigetta, Giac; l'Aquila ,Jolicoeur e Travetti; la Cines, Tontolini; l'Itala, Beoncelli (che era impersonato dallo stesso André Deed); la Latium, Ferocetti e Puntolini; la Milano, Fortunetti; la Navone, Monsieur Ravioli. Nel 1911 l'Ambrosio inventò Barrilot e Boutalin; la Savoia, Rirí; l'Unitas, Rococò. Alle figure celebri, che già interpretavano i suoi film comici, nel 1912 la Cines aggiunse Kri Kri e Checco; la Centauro assoldò Tartarin e la Milano Bonifacio. La nascita di nuovi personaggi continuò ancora con alterna fortuna fino al 1915. Apparvero sugli schermi in quegli anni prima della guerra mondiale Tartarin (Centauro, 1912-13), Bonifacio (Milano Film, 1912-13), Frugolino (A.C.N., 1913), Paolino (A.C.N., 1913), Fringuelli (Itala, 1913), Tecoppa (Mediolanum, 1913), Dick (Milano Film, 1913-14), Maxim (F.I.P., 1914), Cannelloni (Latina Ars e Musical Film, 1915), Tranquillo (Padus, 1915).

Purtroppo questi nomi non costituiscono una galleria di personaggi, per il fatto che i loro tratti distintivi sono esteriori. Il loro stesso costume era quello che ordinariamente portavano gli attori del caffè concerto, il solito costume caricaturale del « macchiettista » al quale le varianti personali in genere aggiungevano ben poco. Quanto fiaccamente, sotto questo aspetto, gli attori del cinema comico italiano si siano impegnati, appare ben chiaro ricordando la meticolosa cura, non soltanto formale, che Charles Chaplin ha invece posto nella creazione del suo costume fino a farlo divenire la proiezione pittorica di un tipo di personaggio, di un carattere umano, di una filosofia. Ed infatti tutti questi nomi del vecchio film comico italiano sono oggi scomparsi. Qualcuno di essi è durato soltanto un anno e lo stesso attore che per la prima volta lo ha portato ha sentito subito il desiderio di mutarlo. Emilio Vardannes è stato, ad esempio, Totò e Bonifacio; Cesare Quest è stato Tartarin e Dick. Ernesto Vaser ha conservato per un certo tempo il suo cognome anche sullo schermo e poi ha assunto lo pseudonimo di Fringuelli.

Molti di tali cambiamenti erano anche dovuti al fatto che, costituendo uno pseudonimo il segno della popolarità, le case se ne ritenevano proprietarie e impedivano all'attore di portarlo qualora egli fosse passato ad un'altra casa produttrice. Per questo Fernando Guillaume, abbandonando nel 1911 la Cines per la quale aveva lavorato fin dal 1910 con lo pseudonimo di Tontolini, dovette

rinunziare anche a questa insegna, che era già divenuta abbastanza famosa sulla scia di Cretinetti, e chiamarsi Cocciutelli per i film girati con la Milano nel 1911 e infine Polidor per quelli, molto piú numerosi, girati con la Pasquali dal 1912 al 1914. Ma non era una questione di nomi.

A lungo andare, lo stesso espediente del personaggio unico che, come abbiamo rilevato, era esteriormente costruito, non poteva salvare dall'inevitabile logorío il repertorio comico che il varietà aveva passato al cinema. Anche dal punto di vista puramente visivo, questi apprendisti pattinatori, questi ciclisti inesperti, questi danzatori con la buccia di banana sotto il tacco, non avevano piú nulla da dire, non suscitavano piú il riso. I due attori, che, insieme con Cretinetti, raccolsero i maggiori favori del pubblico furono Robinet e Polidor; ma neppure essi resistettero all'usura, perché non riuscirono a dare un contenuto alla loro forma comica, che probabilmente si era imposta al pubblico soprattutto per la novità della sua presentazione sullo schermo. L'ultimo anno felice del film comico italiano fu il 1913.

I produttori naturalmente non si rassegnarono alla sconfitta e tentarono ogni via pur di tenere avvinto l'interesse del publico. Quando una grossa firma piú non bastava se ne mettevano due insieme e cosí si ebbero diversi film nei quali comici di fama maggiore o minore si esibivano in coppia, come *Tontolini e Cocò rivali in amore* (Cines, 1910), *Tontolini e Lea a servizio* (Cines, 1910), *Robinet e Boutalin si battono* (Ambrosio, 1912), *Checco e Cocò domatori* (Cines, 1912). Nel 1911 fu anche lanciato dall'Ambrosio un fanciullo prodigio, Firulí, un monello indiavolato che ammiccava al publico dallo schermo come i suoi compagni adulti e che, al pari di essi, era di volta in volta poliziotto ed « apache », pattinatore e ciclista.

Il film comico, concepito come evasione verso il mondo della risata irragionevole al termine di uno spettacolo serio, aveva una sua durata precisa della quale non potevano essere superati impunemente i limiti. Le fughe vertiginose, i pugilati collettivi, la frenesia dei gesti senza costrutto, le trovate esilaranti, cosí come furono concepite dagli attori e dai registi del primo film comico italiano, erano fine a se stessi e perciò conservavano la loro forza eccitante soltanto se composti in operette di brevissimo respiro e prive di intenzioni costruttive. Tuttavia i produttori tentarono anche il lungo metraggio ed il film ad episodi nella speranza di imprimere un nuovo slancio al genere che andava esaurendosi. Insieme con Lea, Polidor fu interprete di una versione del *Pinocchio* di Collodi (1910), che aveva le proporzioni di un normale film spettacolare, come un altro film del 1915 interpretato dal Deed, *Cretinetti e gli stivali del brasiliano* (6).

(6) Ricordato anche da MARIO VERDONE, *Umanesimo del comico* in « Sequenze » (Anno II, n. 5-6, gennaio-febraio 1950), pag, 8, e da E. F. PALMIERI, *Vecchio cinema italiano*, Venezia, 1940, pag. 139. Sul film tratto dal romanzo

Dal 1910 al 1912 Robinet fu invece protagonista di sei episodi delle *Avventure di Saturnino Farandola,* che segnarono uno stanco ripiegamento verso il fantasioso barocchismo di Georges Méliès e un ibrido compromesso con il film di avventura.

Di questa vasta esplorazione nel campo delle possibilità cinematografiche naturalmente qualche cosa sarebbe rimasta; soprattutto una consapevolezza delle necessità tecniche del linguaggio, del suo ritmo, dei suoi valori mimici e una approfondita conoscenza della struttura del « gag ; ma non sarebbe sopravvissuto un solo personaggio. Anche Cretinetti, il prototipo, appare oggi scolorito. Su questo piano il cinema non aveva in fondo progredito rispetto al varietà. E, del resto, non bisogna dimenticare che lo stesso André Deed era venuto in Italia, quando già la sua fama in Francia era al declino ed appariva all'orizzonte un nuovo astro. Era Max Linder, il quale comprese, per primo nel cinema europeo, che anche il personaggio comico come quello tragico doveva assumere un contenuto umano se voleva resistere all'usura del suo stesso ripetersi. Il suo « dandy », che pure era ricavato in alcune linee esteriori da innumerevoli modelli preesistenti, prima ancora che dall'abito, dai gesti, dalle trovate, prese il suo respiro comico da un atteggiamento umano, come il personaggio del primo Charlot.

Il film comico italiano non ebbe un attore capace di uscire dalla convenzione di una caratterizzazione esteriore e perciò lentamente andò spegnendosi, mentre si avvicinava ormai la prima guerra mondiale che avrebbe dovuto travolgerlo interamente. Nel 1913 i segni di disfacimento della farsa comica sono visibili. Alcuni produttori cercano di far ricorso ad attori che posseggono una piú spiccata personalità. Nel 1913 la Latium porta davanti alla macchina da presa Ettore Petrolini in *Petrolini disperato per eccesso di buonumore,* cosí come nel 1911 aveva chiamato Vincenzo Scarpetta ad interpretare il film *Tutto per mio fratello.* Come sempre accade in simili circostanze, non furono lasciati in pace neanche gli animali e quei divi, dei quali il genere umano non era prodigo, furono affannosamente ricercati, ma senza un durevole risultato, anche nel piú vasto mondo della fauna. Si ebbero cosí *Il cane poliziotto* (Ambrosio, 1907), *L'asino poliziotto* (Ambrosio, 1908), *La scimmia dentista* (Cines, 1907). Ma nel 1914 il film comico, inteso come breve « sketch » dotato di una forte carica farsesca e basato su un personaggio centrale disegnato a forti tratti, aveva già compiuto il suo ciclo e incominciava ad essere sostituito in Italia dalla vera e propria commedia comica, che vedeva agire su un piano di parità diversi attori con un giuoco piú disteso e piú uniformemente distribuito nei suoi effetti comici. Nel 1913 l'Ambrosio produce *Un successo diplomatico,* « commedia comica », alla quale prendono parte Gi-

di A. Robida vedi: AMERIGO CENCI, *Vecchi film in museo*: « *Le avventure di Saturnino Farandola* », in « Cinema » (Anno V, vol. I, fasc. 85, 19 gennaio 1940) e LUIGI ROGNONI, *Cinema muto,* Roma 1952, pag. 74 e seg.

getta Morano, Eleuterio Ridolfi e Camillo De Riso. Alla Cines, a sostegno di un comico, Checco, è posta una diva, Pina Menichelli. Nel 1914 la Gloria Film produce un film comico di 663 metri, *Le lattivendole,* del quale, intorno a un veterano, Ernesto Vaser, sono interpreti Ada Marangoni, Dante Testa, Amelia Chellini, Evangelina Vitaliani e Alessandro Bernard. La forma della « comica finale » è distrutta. Le torte hanno smesso di volare e riposano nei magazzini del trovarobe. Ha fortuna, semmai, in Italia, una traduzione cinematografica della « pochade » che sfrutta i motivi di una comicità meno violenta e piú mondana.

Il vecchio film comico italiano aveva chiuso i battenti e, purtroppo, senza lasciare un'eredità cospicua. Questa eredità in Francia aveva assunto un pregio ad opera di Max Linder, in America ad opera di Charlot. E questi nomi da soli bastano a giustificare e quasi a riscattare una lunga vigilia nella quale esclusivamente con uno spirito critico incline alla bizzarria può scoprirsi un autentico e durevole valore d'arte.

Giovanni Calendoli

Cinema muto italiano a Venezia

Invito al cinema retrospettivo

La storia del cinema, come fatto di cultura e d'arte, deve essere ancora posta; né basta l'avvertimento all'esigenza di una raccolta dei film, di una catalogazione filologica e di una distinzione critica nell'individuare momenti e tendenze, stili e maniere, personalità e movimenti, a garantirci che questa storia è già un fatto fenomenologicamente attivo della cultura e dell'arte.

Elementi, apparentemente caduchi, che vogliono semmai unicamente riportarsi alla storia del costume sembrano intralciare l'esatta individuazione del cinema di ieri, nella sua realtà estetica, attiva nella vita dello spirito. Del cinema d'oggi, di quello in atto, coincidente col divenire della nostra giornata, non ci preoccupiamo (o per lo meno non se ne preoccupa lo spettatore normale): esso rispecchia, traduce le nostre esigenze, parla il nostro linguaggio, risponde ad una nostra emozionalità e la sottolinea. Possiamo allora, con una certa tranquillità, applicare il metro del giudizio, accettare o respingere.

Ma come si comporta un pubblico normale di fronte ad un film retrospettivo, tanto peggio se "muto"? Il cinema di ieri sembra apparire distante e distaccato, muoventesi in una realtà spaziale e temporale, nella quale non ci si riconosce piú e in cui sembra di non poter neppure ritrovare i termini di quel mondo che esso riflette e che si riconosce invece e si accetta pacificamente nella letteratura e nelle arti figurative, in musica e in architettura.

La premessa mi è stata dettata da una semplice considerazione che pone tuttavia un problema non indifferente per chi si occupa di cinema dal punto di vista dello storico e del critico.

Presentate un'opera di Monteverdi o di Cavalli ad un pubblico normale che va tanto alla Scala, al teatro di prosa quanto al cinema e visita le gallerie e i musei. Presentate allo stesso pubblico una esposizione di pittori fiamminghi o di primitivi toscani e invitatelo poi alla lettura di poeti del "dolce stil novo": esso ascolterà, vedrà, commenterà, si annoierà anche, se volete, ma non porrà mai in dubbio la realtà fenomenologicamente attiva nella vita dello spirito di quelle espressioni musicali, pittoriche e poetiche, dalle quali ci separano secoli e una concezione della vita e del linguaggio, differente e irreversibile. Presentate allo stesso pubblico una rassegna del cinema retrospettivo "muto", comunque scelta e selezionata: vi accorgerete che la maggior parte di esso non si ritroverà, non potrà riconoscervisi,

attenta solo a cogliere la caducità del gusto e della moda, sorriderà (quando non riderà apertamente) come di fronte ad una foggia ed a un abito d'altre epoche. La recitazione senza parole degli attori apparirà esagerata, ridicola, infantile, la tecnica rudimentale, il racconto ingenuo... Eppure questo stesso pubblico non avrà trovato infantile e rudimentale l'armonia e il discorso melodico di Monteverdi, la "deformazione" aprospettica dei primitivi pittorici e l'espressione sintattica e lirica, non piú corrente, dei poeti del "dolce stil novo". Lo stesso pubblico mostrerà insomma di non accettare il medesimo processo espressivo nel cinema.

La ragione fondamentale è innanzi tutto dovuta al ristretto arco di tempo (poco piú di mezzo secolo) nel quale il cinema ha fatto il suo rapido e vertiginoso cammino, senza aver avuto modo di individuare e di fissare i propri mezzi espressivi con esattezza e assoluta autonomia, costretto a riproporli a brevi distanze di tempo, a causa dell'evoluzione tecnica del mezzo meccanico di riproduzione. Inoltre il pubblico d'oggi appartiene pur sempre a quella civiltà che ha visto nascere e muovere i primi passi del cinema e perciò non può vincere facilmente la naturale reazione all'atteggiarsi dell'immediato ieri.

Il pubblico che vedrà il cinema muto, fra cento o duecento anni, si troverà certo in una posizione assai differente, e la vita fenomenologicamente attiva della storia del cinema comincerà forse solo allora ad agire.

Oggi siamo ancora al momento dell'individuazione, perché in realtà non sappiamo ancora bene che cosa sia il cinema. Eppure io credo che non vi sia rudimentalità e infantilismo, caducità e moda nel cinema di trenta o quarant'anni fa; o per lo meno che questi non siano i soli elementi che di esso rimangono e che soffocano ogni altro fattore dell'espressione cinematografica. Se questi elementi vi sono, essi sussistono nella stessa misura con cui è dato cogliere e distinguere, in un'epoca distante, la grande espressione d'arte da quella degli epigoni, degli imitatori, dei mestieranti, come è possibile (anche a breve distanza di tempo) fare per la pittura, la letteratura o la musica.

L'espressione cinematografica, se la si vuol considerare nella sua autonomia estetica, ha e deve avere la stessa realtà di ogni altra espressione d'arte; anche se la sua individuazione appare piú complessa, irta di dubbi e di intralci, la selezione difficile e quasi impossibile in certi casi. Il cinema usa di un mezzo espressivo meno diretto degli altri linguaggi artistici, legati ad una sola individualità creatrice, perché esso è spettacolo che si «fissa», e in questo atto stesso, immutabile e definitivo, si pone come espressione individuale, irripetibile, perché infine i mezzi espressivi del suo linguaggio sono irretiti nel mezzo meccanico, dominabile solo nell'astratta genericità delle forme e del ritmo, ma pur sempre legato all'inganno realistico della fotografia; per questo la storia del costume agisce nel cinema con violenza indomabile.

Siamo ancora in una fase di orientamento, nella quale il metodo analitico e il rigore critico hanno una validità relativa e possono, spesso, essere pericolosi: il cinema di ieri è dominio dei ''ricercatori'' e dei ''cultori''; non è ancora giunto a costituire, neppure per le cosiddette opere ''classiche'' (da Cabiria *a* Giglio infranto, *da* Il monello *a* Un cappello di paglia di Firenze), *un normale ''repertorio'' che si affianchi alle ''novità'', come avviene per le altre forme d'arte spettacolare, per il teatro drammatico e per quello operistico. Il pubblico pensa che un'« opera cinematografica » la si debba vedere una sola volta, al massimo due, per accompagnarvi l'amico che non l'ha vista; e che basti.*

Ma il cinema è entrato nella vita sociale, anzi sembra proprio aver sostituito quella funzione una volta esercitata dal teatro d'opera, e come ogni nuova forma espressiva ha iniziato la sua storia, la quale già comincia a proporsi come fatto di cultura e d'arte.

Dal primo cineclub, fondato attorno al 1920 *da Louis Delluc e dal successivo sorgere e svilupparsi delle cineteche in tutto il mondo, dal diffondersi dell'interesse per il cinema attraverso l'opera di queste e dei circoli del cinema, il discorso si è fatto sempre piú attento e impegnativo, si è imposta una realtà ormai non piú confinabile soltanto nel dominio ''specializzato'' dei cultori e degli studiosi.*

Questo discorso si fa particolarmente sensibile quando noi italiani parliamo del nostro vecchio cinema, nel quale la storia del costume e l'influenza del gusto ci sembrano aver agito in modo soverchiante perciò negativo. Irretiti nella ricerca della ''forma'', arrischiamo di non avvertire la ricchezza di un contenuto profondamente umano e la forza espressiva che da esso emana. Al di là della ''caducità'' del costume, il nostro vecchio cinema rivela oggi una ingenuità ed una poesia che neppure il periodo del ''divismo'' acuto e della decadenza (coincidenti con la crisi politica) riuscirono totalmente a soffocare.

Il nostro non fu solo un cinema di geniali anticipatori, come si compiacciono di affermare alcuni storici del cinema. Nel cosiddetto genere « storico », da Cabiria (1913) *a* Messalina (1923) *non è solo l'anticipazione, l'innovazione dei mezzi e l'audacia della realizzazione (che agiranno profondamente sul cinema venuto dopo, su quello americano in particolare, da Griffith a De Mille), ma è soprattutto quell'istinto drammatico-spettacolare, che nel Sette e Ottocento aveva caratterizzato il temperamento italiano nel melodramma e che ora si ripropone, dapprima legato all'influenza esteriore e alla tecnica del teatro d'opera, ma via via sempre piú svincolato dal tempo-dramma del teatro; sia pur partendo ancora da una certa tecnica ''melodrammatica'', esso si trova ben presto di fronte ad un'altra realtà, quella dell'immagine ''muta'', ed in essa trasfonde questa tecnica, rinnova questo istinto spettacolare e li risolve infine senza timore del salto nel buio* (Cabiria *ne é il primo, grandioso esempio*), *sopra il piano di una precisa, inconfondibile realtà espressiva.*

Ma il cinema ''storico'' non è tutto il vecchio cinema italiano.

L'aspetto forse piú complesso e ricco di prospettive e di contenuti, è dato proprio da quel fenomeno, impropriamente definito del ''divismo'' (vi campeggiano i nomi di Francesca Bertini, Lyda Borelli, Pina Menichelli, Elena Makowska, Italia Almirante Manzini, Hesperia, Maria Jacobini, ecc.), nel quale la recitazione concentrata dell'attrice sembra giustificarsi e imporsi solo in ragione della sua personalità ed il film concepito solo in funzione di essa. Ma v'è un lato ben piú vivo e interessante.

Di fronte ad un film come Assunta Spina (1914), *per esempio, il dramma di Salvatore di Giacomo non è semplicemente ''filmato'' in rapporto ad una puntualizzazione prospettica sull'attrice Bertini, ma si organizza proprio in virtú di questa penetrante e sensibile recitazione, in un discorso e in un ritmo di decisa unità drammatica e che solo un'individuazione esatta dei mezzi espressivi del cinema poteva raggiungere.*

Lo stesso si può dire per una personalità maschile come quella di Emilio Ghione, il solo forse, tra tutti gli attori italiani del ''muto'', che abbia creato un'autentico ''tipo'' dalla psicologia molto meno elementare di quanto si creda e assai piú complessa e ricca che non quella di altrettanti ''tipi'' apparsi prima e dopo, nel cinema francese e americano.

Una « Rassegna retrospettiva del cinema Italiano » come quella organizzata dalla Cineteca Italiana *e dalla* Cineteca Nazionale *con la collaborazione della Direzione della* XIII Mostra internazionale d'Arte cinematografica, *non vuol essere, né può essere una selezione completa di quanto si ritiene piú rappresentativo del nostro cinema dal* 1905 *al* 1930.

Le cineteche sono nate troppo tardi, e frammezzo difficoltà talvolta insormontabili, per aver potuto assicurare alla storia del cinema tutto quanto è stato prodotto. E purtroppo di alcuni film, di cui si conosce o si sospetta il valore, non rimane (almeno sino ad oggi: le sorprese nella ricerca dei vecchi film sono tuttora insospettate) altro che un pallido ricordo o insignificanti testimonianze nelle cronache dell'epoca. Manca Sperduti nel buio (1914), *e con esso mancano altri importanti film.*

Ci auguriamo tuttavia che la « Rassegna » dia ugualmente un'immagine abbastanza viva e fedele del nostro vecchio cinema nel suo multiforme, ricco atteggiarsi.

Luigi Rognoni

Le fotografie che illustrano il presente fascicolo appartengono agli archivi della Cineteca Nazionale e della Cineteca Italiana, del Museo del Cinema di Torino, e delle collezioni di Arrigo Frusta, Mario Verdone, Fausto Montesanti.

Schede del vecchio cinema italiano

La Cineteca Italiana e la Cineteca Nazionale presso il Centro Sperimentale di Cinematografia hanno allestito in occasione della XIII Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia una Rassegna Retrospettiva del Cinema muto italiano, che va dalle origini alla crisi del dopoguerra 1923 e agli inizi del sonoro di cui sono presentati i primi esemplari.

Diamo di seguito, a rapida esemplificazione della indagine contenuta in questo fascicolo di BIANCO e NERO, le notizie e la filmografia delle opere e delle antologie, che le due Cineteche hanno ordinato per il pubblico veneziano e che — speriamo — saranno presto portate alla piú vasta conoscenza dei cultori del cinema di tutta Italia.

I COMICI « MUTI »

1) *L'Avventura galante di un provinciale* (1908) di L. Comerio - 2) *Cretinetti cerca un duello* (1909) di A. Deed (Cretinetti), prod.: Itala Film - 3) *Cretinetti e le donne* (1910) di A. Deed (Cretinetti), prod.: Itala Film - 4) *Polidor si sposa* (1912) di F. Guillaume (Polidor), prod.: Pasquali Film - 5) *Cinessino e il grammofono* (1914) con E. Giunchi, prod.: Cines - 6) *La sveglia* (1909 c.), prod.: Milano Film - 7) *Onomastico della moglie* (1908 c.), prod.: Milano Film - 8) *Robinet guardia ciclista* (1912) di Marcel Fabre (Robinet), prod.: Ambrosio - 9) *Amor pedestre* (1914) di Marcel Fabre (Robinet), prod.: Ambrosio - 10) *La cameriera è troppo bella* (1907 c.), anonimo.

Fin dall'inizio del secolo, quando il cinema muoveva i primi passi, il film comico ebbe in Italia, come in Francia, un'importanza particolare. Considerati i mezzi di realizzazione di cui si disponeva, la brevità dei primi film era assai piú adatta al comico, che non agli altri « generi » che andavano delineandosi in quell'epoca. In Italia, patria della Commedia dell'arte, non avrebbero dovuto mancare attori di prim'ordine, capaci di creare un genere comico prettamente italiano; ma gli attori del teatro comico già famosi solo assai tardi comparvero nel cinema; alle origini (e ne abbiamo notizie fin dal 1905) le brevi comiche che si giravano a Torino erano anonime, semplici, buffonesche e ingenue.

Fregoli, tuttavia, ancora sul finire del secolo (1896) e con un apparecchio comprato dai Fratelli Lumière, riprendeva alcune delle sue piú famose scene e le proiettava a conclusione dei suoi spettacoli; ma con lui siamo ancora nella fase del teatro filmato. Il comico cinematografico non poteva nascere da quello teatrale; privo della parola, doveva necessariamente derivare da quell'arte mimica, buffonesca, di cui facevano sfoggio i *clowns* allora in voga; e francesi saranno i comici destinati ai maggiori successi nel vecchio

cinema italiano. Basterà ricordare qui i tre più importanti comici di questo periodo. Verso la fine del 1908 compare presso l'Itala Film André Deed, (A. De Chapais) che aveva lavorato per la Pathé Frères. Col soprannome di Cretinetti, egli realizzava le sue comiche al ritmo di una alla settimana. In esse appariva sempre lo stesso personaggio che attraversava le avventure più stravaganti. André Deed proveniva dal caffè concerto, era stato acrobata e cantante, aveva conosciuto Méliès e da lui aveva appreso alcuni dei «trucchi» di maggiore effetto, che utilizzerà sovente nei suoi film. Due anni dopo, nel 1910, troviamo alla Cines Ferdinand Guillaume, italo-francese che gira una serie di comiche col soprannome di Tontolini, e poi nel 1912, passato alla Pasquali Film di Torino, prenderà il nome di Polidor; ma la sua comicità appare più infantile e clownesca di quella più cinematograficamente ritmata di Cretinetti. Altro francese è Marcel Fabre (Robinet), che nel 1910 e negli anni successivi lavora a Torino per la «Ambrosio». Oltre alle brevi comiche, realizzate sulla scia di quelle, più fantasiose e intelligenti, di Cretinetti, gira nel 1914 quel gustoso *Amore pedestre,* che è una vera anticipazione di certi temi divenuti dieci anni più tardi, cari all'avanguardia parigina: un incontro, un fulmineo amore, un duello e una felice conclusione dell'avventura, il tutto visto e narrato attraverso l'inquadratura dei piedi e delle gambe degli attori... Robinet è anche autore di un film a lungo metraggio.

e. r. r.

GABRIELLA DI BEAULIEU

Regía: Mario Caserini - Interpreti: Maria Caserini Gasparini e Amleto Novelli - Produzione: Cines, Roma, 1908 - Metri: 200

Uno dei più geniali registi delle «origini», che lavorò fin dall'inizio con la Alberini e Santoni, divenuta poi Cines, fu Mario Caserini (1874-1920). Carattere energico, deciso, possedeva sicuro il senso del movimento e della messa in scena, sapeva guidare, plasmare i suoi attori, coordinare le azioni delle masse, orchestrare il gioco scenico dei vari personaggi, trascinandoli con la sua forza comunicativa.

Sebbene provenisse dal teatro (era stato tre anni nella compagnia di Ermete Novelli), fu un tipico uomo di cinema. Prediligeva, specialmente nei primi anni, i soggetti storici: dal *Marco Visconti* alla *Beatrice Cenci,* a *Wanda Soldanieri* e al *Macbeth* (che fu premiato con medaglia d'oro al I Concorso Internazionale di Milano, nel novembre del 1909). In questo ultimo film emergeva l'interpretazione altamente drammatica della giovane attrice Maria Gasparini (divenuta nel 1911 moglie del regista) che si ebbe i più caldi elogi e unanimi consensi. Prima ballerina alla Scala di Milano, rinunciando a una promettente carriera di danzatrice, ella era stata nel 1906 la prima attrice «scritturata» dalla Cines.

La serie «storica» di Caserini continua negli anni successivi: *Amleto, Catilina, Il Cid, Giovanna la pazza, Lucrezia Borgia, Veronica Cybo, La Romanina, Gabriella di Beaulieu* e molti altri.

Gabriella di Beaulieu, incluso nella «Rassegna Retrospettiva del Cinema Italiano», è interpretato da Maria Gasparini e da Amleto Novelli, allora alle prime armi.

Il film è citato da M. A. Prolo come realizzato nel 1911 ma è certamente anteriore (1908-9): è un tipico «dramma storico» condensato in poco più di 200 metri.

A partire dal 1911 i soggetti di ambiente contemporaneo si fanno più

frequenti nella produzione di Caserini, che è passato all'Ambrosio di Torino. Qui, tentando con fortuna un genere nuovo per lui, gira *Santarellina* (Mam'zelle Nitouche), con Gigetta Morano e Maria Caserini Gasparini, la quale curerà pure il balletto che appare nel film. Nel 1913 Caserini fonda la «Gloria film» e dirige *Ma l'amor mio non muore,* in cui Lyda Borelli campeggia, accanto a Mario Bonnard. Dello stesso anno è *Nerone e Agrippina* con protagonista Maria Caserini Gasparini, grande e potente ricostruzione storica.

Nel 1915 troviamo Caserini in Spagna, dove gira tre film per la nuova Casa che porta il suo nome. Oltre la moglie, sono con lui Leda Gys, Mario Bonnard e Paolo Rosmino. Nel 1916, per la Lombardo Film di Napoli, dirige *L'Ombra.* Negli anni successivi lavora ancora per la Tiber Film e per la Palatino Film, di Roma; poi lo troviamo di nuovo alla Cines. Siamo a Roma, nel 1920; il 28 novembre, ancora nel pieno vigore degli anni e della sua attività, viene stroncato improvvisamente da un attacco di cuore.

INCONTRO DELLE LL.MM. IL RE D'ITALIA E L'IMPERATORE DI GERMANIA A VENEZIA

Fotografia: Luca Comerio - Produzione: Comerio, Milano, 25 marzo 1908

Nato a Milano nel 1878, inizia la sua attività a sedici anni come fotografo. Curioso di ogni novità, ben presto si interessa della invenzione dei Fratelli Lumière, che alla fine del secolo faceva in Francia rapidi progressi. Acquista a Parigi una macchina da presa Pathé, con la quale ottiene di effettuare le riprese di una crociera di Vittorio Emanuele III nel Mediterraneo. Viene nominato, quindi, fotografo della Real Casa, e il successo lo accompagnerà per diversi anni, fino allo scoppio della guerra mondiale 1914-18. Comerio fu tra i primi ad intuire la grande importanza del film documentario, sia dal punto di vista dell'informazione sia da quello dell'interesse «drammatico» della cronaca cinematografica.

Per lunghi anni manterrà un vero primato nel campo delle «attualità». Riprende sempre dal vero, recandosi personalmente sul posto; il suo obbiettivo insegue gli avvenimenti piú importanti, dal terremoto di Messina (1908) alla guerra di Libia; durante la prima guerra mondiale riesce a cogliere in una documentazione viva e geniale, da cui traspare sovente la partecipazione del suo animo commosso, le fasi piú salienti delle operazioni belliche, esponendosi non di rado a gravi rischi, in posizioni avanzate e pericolose: si pensi che l'attrezzatura di allora e la scarsa potenza del teleobiettivo di cui poteva disporre, non permettevano le riprese da grandi distanze. Ma l'attività di Comerio non si esaurisce nel «documentario»: all'inizio aveva attrezzato un teatro di posa in via Serbelloni, a Milano, dove girava i suoi primi film spettacolari. Ben presto ne deve costruire un altro a Turro, assai piú vasto e moderno. Si mantiene sempre all'avanguardia nel campo dell'attrezzatura tecnica. Alla Comerio Film, fondata nei primi anni del secolo, aveva sostituito nel 1908 la S.A.F.F.I., e poi nel 1909 la Milano Film. La sua produzione spettacolare si mantiene alla pari di quella delle altre Case di Torino e di Roma. Nel 1909 d'Annunzio si interessa di questo nuovo genere di spettacolo e, dopo aver visitato gli stabilimenti di Comerio, stringe con lui un contratto per la fornitura di sei soggetti. Ma non manterrà l'impegno: Comerio non ottenne mai i soggetti promessi. Le maggiori attrici dello schermo e i migliori attori lavorano per lui: Lyda Borelli, Emma Gramatica, Hesperia, Edoardo Ferravilla, Virgilio Talli, Livio Pavanelli, Ferdinand Guillaume (Polidor), persino Mistinguette (ne *La doppia ferita* su scenario di A. Genina, 1915); una attrice della compagnia francese, Lina Millefleurs, lascia il teatro per il cine-

ma, e resta alla Milano Film. Suoi registi sono Giuseppe De Liguoro, Baldassarre Negroni e Augusto Genina.

Tra gli innumerevoli documentari, che costituiscono la parte piú interessante della sua attività, vanno ricordati: *A 3000 metri sull'Adamello* (1916), suo primo documentario a lungo metraggio, *Come il soldato italiano si prepara alla difesa della Patria, La guerra d'Italia, La presa di Gorizia, Perché il mondo sappia e gli Italiani ricordino.* Al termine della guerra, la sua azienda subiva un tracollo dal quale Comerio non riuscí piú a risollevarla. Girò ancora il documentario dell'impresa di D'Annunzio e dei legionari a Fiume, poi il suo astro tramontò. Si spense nel luglio del 1940, nell'Ospedale psichiatrico di Mombello, dopo aver vissuto oscuramente gli ultimi anni. Di Comerio presentiamo un documentario del 1908: *Incontro delle LL.MM. il Re d'Italia e l'Imperatore di Germania a Venezia il* 25 *Marzo* 1908, e ingenue comiche, tipiche dell'epoca: *Avventura galante di un provinciale* (1908), dove un provinciale si mostra galante e prodigo con una dama sconosciuta, incontrata al caffè; ma questa poi, in un colloquio privato, si rivela un uomo camuffato e imbottito, e *La sveglia,* anche questa di una comicità sempliciotta e immediata (un impiegato che arriva in ufficio sempre in ritardo, compera una sveglia «con doccia»: ne seguono allagamenti, starnuti, sconquassi. La sera successiva egli applicherà alla sveglia un razzo-girandola).

e. r. r.

MATRIMONIO ABISSINO

Regía e fotografia: Roberto Omegna - Produzione: Ambrosio, Torino, 1907

È noto che Roberto Omegna, torinese, fu un pioniere del cinema in Italia, e che, insieme ad Arturo Ambrosio, fondò a Torino, nel 1904 la prima Casa cinematografica italiana. Nato a Torino nel 1876, fin da ragazzo si mostrò appassionato di fotografia, e riuscí a costruirsi, con mezzi di fortuna, una macchina fotografica; ma altre strade lo tentavano, come la pittura, l'arte drammatica. Alla fine, si decise per una professione piú «seria», secondo il desiderio dei familiari, e divenne cassiere alla Cassa pensioni. Ma vi rimase per poco, perché, intuendo le possibiltà del cinematografo, sostenuto da Ambrosio e in società con lui, girò nel 1904 un breve documentario sulla prima corsa automobilistica Susa-Moncenisio (m. 98). Dopo questa prova, che ebbe grande successo, e fu giudicata arditissima, la sua attività presso la Casa Ambrosio non ebbe soste. Del 1908 è *La neuropatologia,* girato da Omegna e a cura del Prof. Camillo Negro e dott. Rovasenda. Negli anni seguenti viaggiò in Africa e in Asia, riportandone numerosi interessantissimi documentari. Del 1911 è *Vita delle farfalle* (che presentiamo nella nostra rassegna, insieme al documentario *Matrimonio abissino* 1907), rimasto famoso; fu da lui girato in Val d'Ayas (Aosta) con la collaborazione di Guido Gozzano, e ottenne il massimo premio al I Concorso Internazionale del film scientifico, svoltosi a Torino nel 1911. Sopraggiunta la crisi del nostro cinema, nell'altro dopoguerra, Omegna, che all'Ambrosio aveva girato anche film a soggetto, lascia questa Casa e si dedica, in società con un amico, alla produzione di film scientifici, che costituiranno la fase piú importante della sua lunga attività cinematografica. Notato e apprezzatissimo in questo campo, nel 1926 passò a dirigere la sezione del film scientifico all'Istituto LUCE, realizzandovi numerosi documentari sulla vita degli insetti, delle piante, scoprendo le meravglie degli esseri che popolano il fondo del mare, e ottenendo piú volte i massimi premi alle Esposizioni di Venezia e di Parigi.

e. r. r.

LE AVVENTURE STRAORDINARIE DI SATURNINO FARANDOLA

Dal romanzo di A. Robida. Riduzione di Guido Volante. Regía e interp.: Marcel Fabre (Robinet). Produzione: Ambrosio, 1915.

Marcel Fabre, noto come Robinet, dirige ed interpreta, nel 1915, per l'Ambrosio di Torino, un film assai strano: *Le avventure straordinarie di Saturnino Farandola,* ispirate al celebre libro di A. Robida, uno dei documenti piú curiosi del vecchio cinema muto. È chiaro che Marcel Fabre ha tenuto presenti gli insegnamenti di un Méliès, di cui ha certo conosciuto l'opera in Francia. Sappiamo che, al suo apparire, questo film di Robinet fu coronato dal piú vivo successo; non riusciamo però ad immaginare con quali occhi il pubblico guardasse queste «avventure straordinarie»: per noi costituiscono, forse, uno degli esempi piú vivi di ingenuità cinematografica e di fantasia spinti al piú completo, folle abbandono. Ma forse non è neppure cosí; forse Robinet (che era sostanzialmente un comico) non era un ingenuo. Si direbbe allora che la nota originale di Robinet, in *Saturnino Farandola,* consista nel non aver preso sul serio né il popolare romanzo di Robida, né... il cinema stesso.

Il film è lunghissimo: sono una serie di avventure, una piú inverosimile e assurda dell'altra, che si susseguono senza interruzione. Saturnino è abbandonato alle onde dell'oceano, come Mosè, sopra una fragile cassetta, dai propri genitori che periscono nel naufragio di un veliero. Il bimbo è trascinatō dalle correnti all'isola delle scimmie; queste lo raccolgono, lo allevano, abituandolo a parlare e a camminare come gli animali della loro specie. Fattosi uomo, Saturnino fugge dall'isola ed è catturato da un veliero, «La bella Leocadia»: i modi scimmieschi di Saturnino stupiscono alquanto i marinai; ma, ben presto, egli impara a parlare e a vivere come tutti gli uomini, diviene il beniamino del capitano Lombrico, e poiché questi, un bel giorno, muore ucciso dai pirati, Saturnino è designato alla successione nel comando della «Bella Leocadia», con la quale scorrazza sopra i mari di tutto il mondo, attraversando le piú bizzarre avventure... finché vinta l'ultima battaglia si ritira a vivere con l'adorata Misòra, in una modesta casetta. La fantasia con la quale questi episodi sono raccontati è ricca e colorata: il film è tutto nel personaggio dalla psicologia infantile, nelle situazioni paradossali e nella scenografia di cartapesta. Robinet non ha preoccupazioni di «stile» cinematografico, ignora il ritmo dell'inquadratura e del montaggio, ma, in compenso, ha una fantasia cosí viva che, se non fosse sempre concepita in funzione di grossolana comicità, potremmo definire hoffmanesca; e poiché il senso del fantastico-ingenuo di Robinet assume per noi, oggi, un gusto tutto particolare, nonostante il pasticcio di questo bizzarro film, le trovate, certa scenografia, certe composizioni dell'immagine, gli ambienti costruiti nel gusto della stampa popolare, conservano tutta la loro freschezza. Il mito di Méliès sembra ritornare, ancora e per l'ultima volta, in questo vecchio cinema italiano.

l. r.

LA GUERRA E IL SOGNO DI MOMI

Realizzato da Segundo de Chomon con la collaborazione di Giovanni Pastrone - Produzione: Itala-Film, Torino, 1916

Sin dal 1912 la torinese Itala-Film si era assicurata i servizi di un operatore spagnolo che allora godeva una grande fama: Segundo de Chomon. Nel

1902, agli albori del cinema, Chomon aveva impiantato a Barcellona un laboratorio dove i film venivano dipinti a mano, fotogramma per fotogramma. Dotato di un acuto intuito inventivo, costruí nel 1905 un apparecchio da ripresa, specialmente studiato per gli effetti speciali, con il quale realizzò, nello stesso anno, una breve farsa a trucco di 150 metri, *El Hotel Elettrico*, sull'esempio di Méliès, Cohl, Zecca e Pathé. Lo stesso Charles Pathé seguí con interesse gli esperimenti di Chomon e di lí a poco lo chiamò presso la sua Casa a Vincennes. Anche in Italia era nota l'abilità di Chomon e quando si trattò di scegliere alcuni operatori per *Cabiria* venne fatto il suo nome. Alla Itala, Chomon, con la collaborazione e sotto la guida di Pastrone, realizzò in seguito una curiosa pellicola intitolata *La guerra e il sogno di Momi*, in cui per una buona metà agivano dei pupazzi. Momi, un ragazzetto di cinque o sei anni, ascolta il nonno che gli legge una lettera del babbo scritta dal fronte. La trincea, il fango, i quotidiani attacchi vissuti dal padre di Momi sono quindi descritti dal film in diverse sequenze realiste; ora il babbo racconta la difesa di un cascinale sperduto, dove una madre col figlio stanno per soccombere ai tedeschi. A poco a poco Momi si addormenta e prende a sognare. Rivive le scene di guerra e tutto un mondo di pupazzi vestiti alla foggia militare si anima e combatte. L'ultimo duello a morte tra i comandanti dei due eserciti di pupazzi avviene sul corpo di Momi, sempre addormentato. All'improvviso il fanciullo si sveglia credendo di essere punto da una baionetta; la madre accorre alle sue grida, i pupazzi svaniscono, e la baionetta si trasforma in una spina di rosa... Uno degli aspetti piú interessanti del film è senza dubbio quello tecnico; i movimenti dei pupazzi sono perfetti e i realizzatori di allora non avrebbero certo nulla da imparare dalle squadre specializzate di Walt Disney addette alla ripresa dei disegni animati. Il film deve essere costato a Segundo de Chomon una fatica considerevole se, come pare, lo ha realizzato col sistema di un giro di «manovella» per ogni spostamento minimo dei pupazzi. All'epoca della sua presentazione, verso la fine del 1916 e quasi contemporaneamente a *Maciste Alpino*, altro soggetto avente come sfondo il conflitto in corso, *La guerra e il sogno di Momi* ebbe un successo considerevole.

«E' una pellicola fantastica (scrive *La Vita Cinematografica* nel gennaio 1917) ricca di trucchi impressionanti e di trovate e scene meravigliose, di un genere e di una invenzione assolutamente nuovi e fantasmagorici, quale soltanto l'Itala Film poteva concepire e realizzare...». E, in Francia, Roland de Beaumont lodava il film in questi termini: «En assistant à cette projection il vous arrive de penser, malgré vous et malgré tout l'espoir que vous nourrissez dans l'avenir de l'art cinématographique, que l'on ne pourra jamais mieux faire de ce qui a été réalisé dans l'exécution de cette bande fantastique et si prénante...».

Segundo de Chomon e Giovanni Pastrone furono dunque i veri precursori del film a pupazzi che Starevitch e gli attuali «animatori» cecoslovacchi porteranno ad un notevole livello artistico.

g. c.

IL CARABINIERE

da Enrico Gemelli - Interpreti: Alberto A. Capozzi (il carabiniere Alberto Moretti), Egidio Candiani (il maresciallo), Ugo Pardi (il cacciatore Francesco Canti), E. Rodani (il guardiacaccia), Emilia Vidali, Teresina Melidoni, Luigi Mele, Cristina Ruspoli. - Produzione: Pasquali Film, Torino, 1913.

A chi dobbiamo questo film prodotto nel 1913 dalla Pasquali di Torino? Chi, ancora nel 1913, quando in Italia stava sorgendo la moda dei «colossi» storici,

quando si era alla vigilia di capolavori come *Sperduti nel buio* e *Assunta Spina*, poteva dirigere un candido ed ottimista film come *Il Carabiniere?* Alberto Capozzi, nelle vesti del carabiniere, ed Egidio Candiani nelle vesti del maresciallo, ci mostrano come il sentimento della solidarietà umana, con sacrificio personale, possa sussistere nonostante la divisa e nonostante la «necessaria» durezza e imparzialità della «legge». La felicità, l'amore che lega la famiglia del «cacciatore» è insidiata dal guardiacaccia, rustico corteggiatore della brava moglie di quello, madre di due teneri bimbi. Respinto con decisione dalla donna, costui è ben felice di vendicarsi appena l'occasione si presenta. Il cacciatore, infatti, per poter comperare le medicine necessarie a un suo bimbo malato, si decide a cacciare di frodo in una bandita. Colto sul fatto dal guardiacaccia, è condannato a pagare una multa di 300 lire o ad andare in prigione; ma lo salva il carabiniere con la sua generosità, rinunciando ai propri risparmi accumulati per le sue nozze. A sua volta il buon maresciallo, conosciuto il fatto, con uno strattagemma riuscirà a rimborsare il carabiniere e a pagare di sua tasca la multa. Finale con saluti commossi alla partenza dei due fidanzati, che tornano al loro paese per celebrare il matrimonio. Oh innocenza, felicità del tempo in cui i buoni venivano premiati, gli uomini si amavano fra loro, la gioia del sacrificio colmava il cuore di un'autentica gioia, quando nemmeno i malvagi venivano castigati, ma bastava loro la confusione dello smacco, quando il male veniva bilanciato dal bene, dalle sacrosante «buone azioni»!

e. r. r.

LA CADUTA DI TROIA

Regía: Piero Fosco (Giovanni Pastrone). - Interpreti: Madame Devesnes e Giulio Vinà. - Produzione: Italia Film, Torino, 1910.

L'importanza storica di questo film di Giovanni Pastrone (attraverso il quale il regista di *Cabiria* acquisterà l'esperienza necessaria per affrontare, due anni dopo, il suo capolavoro) consiste innanzitutto nel metraggio, eccezionale per quei tempi: 600 metri di pellicola, che non permettevano ancora al racconto un ampio respiro, ma che costituivano già un notevole passo avanti nella tecnica del racconto cinematografico. Il soggetto mitologico è narrato sinteticamente dalla partenza di Menelao e dall'arrivo di Paride, durante l'assenza del re spartano, fino all'incendio di Troia e al duello finale, che si conclude con la morte di Paride.

Un'aura fiabesca pervade il racconto, scarno ed essenziale. Cura particolare era stata impiegata nello studio della scenografia e dei costumi per ambientare i personaggi nel clima che il soggetto richiede. Il palazzo di Menelao, visto con la gradinata e le grandi colonne, e la reggia di Priamo hanno già una certa grandiosità, ignota ai rozzi fondali allora in uso, e preludono al «meraviglioso» di *Cabiria*. Nonostante la tecnica ancora immatura e il quadro fisso, vi è un tentativo, un'illusione di «massa» in quell'accorrere di armati a cavallo e a piedi, che si vedono affluire dalla gran porta smantellata, i quali ben si intuisce che fanno il «girotondo» per entrare in scena piú volte e dare l'impressione di un esercito sterminato che si precipita nella città.

e. r. r.

CABIRIA

Visione storica con didascalie di G. d'Annunzio. - Regía: Piero Fosco (Giovanni Pastrone). - Operatori: Segundo de Chomon, Giovanni Tomatis, Augusto Battagliotti, Natale Chiusano. - Interpreti: Italia Almirante Manzini (Sofonisba), Lidia Quaranta (Cabiria), Umberto Mozzato (Fulvio Axilla), Bartolomeo Pagano (Maciste), Emilio Vardannes, Ada Marangoni, Dante Testa, Vitale De Stefano (Massinissa), Edoardo Davesnes, Enrico Gemelli (Archimede), Alex Bernard (Siface), Raffaele di Napoli (Badastoret), Luigi Chellini (Scipione), Ignazio Lupi (Arbace). - Produzione: Itala Film, Torino, 1912-14.

Le testimonianze sulla paternità del soggetto, da attribuirsi o meno a Gabriele d'Annunzio, sono apparse piuttosto contraddittorie, per molto tempo, come riferisce il Palmieri (1), il quale tuttavia conclude, dopo approfondito esame dei vari testi, col limitare l'intervento di d'Annunzio nel film alla «traduzione in dannunziano delle didascalie», affermando: «un fatto mi pare limpido: *Cabiria* — titolo, stesura del soggetto, didascalie — a d'Annunzio su suggerita» (2).

E la conferma a ciò viene data, oltre che dal libro di M. A. Prolo (3), da un'intervista accordata da Pastrone a Georges Sadoul, che ne riferisce su *Cinema* (4). Appare dunque chiaro che d'Annunzio firmò un riassunto della trama (una trentina di pagine), sostituí con *Cabiria* il titolo originario «Il romanzo delle fiamme» e diede il nome ad alcuni personaggi (Maciste, Kartalo, Croessa, ecc.) e in seguito scrisse le didascalie.

Il soggetto, ambientato al tempo del grande duello Roma-Cartagine, e precisamente durante la seconda guerra punica, narra la storia del ritrovamento di una fanciulla, Cabiria, rapita bimba dai pirati durante un'eruzione dell'Etna, venduta schiava insieme alla propria nutrice, a Cartagine, e qui destinata dal sommo sacerdote Kartalo, quale vittima propiziatrice, al fuoco del Dio Moloch. Per l'intervento del gigantesco e generoso Maciste, liberto del romano Fulvio Axilla (che viene a Cartagine nascostamente per spiare le mosse del nemico) la bimba era stata rapita e messa in salvo, affidata quindi da Maciste alla protezione di Sofonisba, figlia di Asdrubale. Divenuta adulta, Cabiria viene riconosciuta dal sommo sacerdote di Moloch, che vuole infine dar compimento al sacrificio promesso e placare l'ira del dio; per ottenere la consegna della fanciulla, Kartalo spaventa e predice rovina a Sofonisba se vorrà opporsi. Ma Fulvio Axilla, tornato a Cartagine dopo lunga assenza, e lí ritrovato Maciste, che aveva trascorsi molti anni legato dai nemici cartaginesi alla pesante macina di un mulino, riescono anche questa volta a porre in salvo Cabiria e a ricondurla al padre in Sicilia, mentre la grande città rivale di Roma fuma da tutte le sue rovine, debellata.

Annibale che varca le Alpi, l'eruzione dell'Etna, il sacrificio nel tempio di Moloch, l'incendio delle navi romane nel porto di Siracusa, le fughe, gli inseguimenti, i giardini e il palazzo dove la bellissima Sofonisba accarezza i suoi leopardi addomesticati, tutta l'ambientazione ricca, grandiosa, e le novità di carattere tecnico introdotte da Pastrone nella ripresa del film, come l'uso del «carrello laterale», del «carrello in avanti» e dei «modellini», della luce

(1) E. F. Palmieri - *Vecchio cinema italiano*, Venezia, 1940, pag. 79 e segg.
(2) Op. cit., pag. 88.
(3) M. A. Prolo - *Storia del cinema muto italiano*, vol. I, Milano, 1951, pag. 67 e segg.
(4) Georges Sadoul - *La tecnica rivoluzionaria nella* Cabiria *di Pastrone*, in *Cinema*, n. 58 (nuova serie), 15 marzo 1951.

artificiale e di speciali riflessi, contribuirono a fare di *Cabiria* un film nuovo, destinato a segnare nella storia del cinematografo una tappa decisiva e ad affermare un «genere», quello dei film storici e delle spettacolose, gigantesche ricostruzioni; ad esso si ispirarono i grandi «affreschisti» americani, come Griffith e Cecil B. De Mille, che ne adottarono subito anche le innovazioni tecniche (1).

La retorica del gesto nella recitazione era un necessario portato dello stile drammatico dell'epoca (Sarah Bernhardt); la magniloquenza delle didascalie dannunziane male si sarebbe accordata con una recitazione semplice e spoglia da parte degli attori; lo stesso soggetto «storico» richiedeva questo superamento della «realtà»; il solo personaggio di Maciste, figlio del popolo, doveva giustamente recitare in modo «autentico» come in effetti fece.

Il gusto e i tempi sono mutati! Bisogna riportarci con l'immaginazione all'atmosfera dell'epoca per comprendere *Cabiria*. Inoltre oggi siamo costretti a vedere un'edizione di *Cabiria* che è forzatamente l'ombra di quella creata dal geniale Piero Fosco: in parte mutilata, stampata in «bianco-e nero», priva cioè di quelle suggestive colorazioni della pellicola allora in uso, e di quei viraggi (che davano profondità al colore e quasi rilievo all'immagine), i quali da soli costituivano, con le luci rosse degli incendi, con gli azzurri profondi o i verdi delle notti, col morbido giallo ambrato degli interni, un mezzo assai piú ricco di «suggerimenti» e di fantasia che non le moderne perfezioni degli attuali film a colori.

La prima proiezione di *Cabiria* venne effettuata al Teatro Vittorio Emanuele di Torino il 18 Aprile 1914.

Ildebrando Pizzetti aveva scritto per *Cabiria* «La sinfonia del fuoco», che accompagnava l'inizio dello spettacolo (eruzione dell'Etna), e il M° Manlio Mazza, che dirigeva l'orchestra di 80 professori e di 70 coristi del Teatro Regio, aveva adattato la rimanente musica.

* * *

Nato ad Asti nel 1883, appena terminati gli studi Giovanni Pastrone fu impiegato presso la Casa cinematografico fondata da Carlo Rossi nel 1907 col nome «Rossi & C. - Torino», che poi divenne nel 1908 Itala Film. Le sue mansioni da principio furono assai modeste, ma ben presto gli fu affidata la contabilità della Casa, e poco dopo ebbe il titolo di Direttore amministrativo. Carlo Rossi successivamente andò a Roma, a dirigere la Cines. Pastrone divenne allora direttore dell'Itala Film, insieme con l'ing. Sciamengo. In questo periodo l'opera di Pastrone fu diretta soprattutto al perfezionamento tecnico e tra l'altro ad eliminare il saltellamento delle immagini nella proiezione (l'Itala Film si fregiò del motto «Fissità»). In questo periodo (1908) ebbe inizio all'Itala Film la collaborazione di André Deed (Cretinetti). Pastrone, intanto, pensava di sostituire ai brevi filmetti allora in uso, dei racconti piú ampi, e nel 1910 girò *La caduta di Troia,* firmandola con lo pseudonimo di Piero Fosco. Visto il successo ottenuto, incominciò a pensare a *Cabiria* (1912-14). Girò ancora *Il fuoco* (1915, su scenario proprio, che non ha nulla di comune col romanzo dannunziano (film tuttavia di esasperata atmosfera dannunziana), con Pina Menichelli e Febo Mari; *Tigre Reale* dal romanzo di Giovanni Verga, ancora con la Menichelli e Febo Mari, e infine *Hedda Gabler.* Nel 1918 Pastrone abbandonò definitivamente il cinematografo. Attualmente vive a Torino, dove si occupa di importanti ricerche nel campo medico-terapeutico.

e. r. r.

(1) Già Guazzoni nel 1912 aveva diretto il primo *Quo Vadis?* edito dalla Cines (con Amleto Novelli, Lea Orlandini, Gustavo Serena e Bruto Castellani), che ebbe enorme successo, e nel quale, invece dei fondali scenografici dipinti, vi sono vere e proprie grandiose ricostruzioni di palazzi e colonnati romani, dando cosí origine alla «scuola» italiana delle grandi ricostruzioni storiche.

FABIOLA

Rappresentazione storica di Fausto Salvatori derivata dal romanzo del Cardinale Nicola Wiseman - Regía: Enrico Guazzoni - Interpreti: Elena Sangro (Fabiola), Amleto Novelli (Fulvio), Livio Pavanelli (Sebastiano) - Produzione: Palatino Film, Roma (1917)

In Italia, l'evoluzione del film in costume, e in particolare di quello di ambiente «romano», può essere suddivisa in due netti periodi: il primo, dal 1905 (anno di produzione del primo film a soggetto, *La presa di Roma* di Alberini) al 1912 (l'anno del *Quo vadis?* di Guazzoni), nel quale l'influenza straniera (francese particolarmente) è ben presto sopraffatta dall'impeto di un certo tipo di ricostruzione storica il cui stile narrativo e figurativo si riallaccia chiaramente alla tradizione del melodramma (non per nulla il cinema italiano di quel periodo ed anche posteriore, venne appropriatamente definito il «bel canto silenzioso»); e il secondo, dal 1913 (l'anno di *Cabiria* di Pastrone) al 1926 (l'anno de *Gli ultimi giorni di Pompei* di Palermi e Gallone), nel quale lo stile prettamente italiano si fa piú cosciente, accoppiato com'è ad un'accanita manía della ricostruzione in senso «archeologico», le cui sempre piú leziose rifiniture diventano a poco a poco «maniera». E' evidente che nel momento critico, fra il 1912 e il 1913, mentre si tirano le somme delle esperienze precedenti (con *Quo vadis?* che le supera tutte, specie per quanto si riferisce all'uso su larga scala della scenografia a tutto tondo e all'impiego delle masse, in una concezione del «grandioso» che rappresenta una vera e propria scoperta spettacolare), e si avanzano criteri di una piú esplicita «severità» nella scelta degli ambienti come degli attori, nella ricreazione del costume come nella ricerca delle suppellettili e dei particolari di arredamento «dell'epoca» (con *Cabiria,* per le cui ricostruzioni, come è noto, Pastrone si documentò alla Mostra Cartaginese del Louvre), sono comprese tutte le caratteristiche buone e cattive di un «genere» portato dai cineasti italiani ad una estrema consapevolezza.

Negli anni che seguono si farà infatti tesoro di tali conquiste, mentre in modo meno cosciente ma già abbastanza indicativo, il linguaggio cinematografico si farà sempre più maturo: l'applicazione di un certo tipo di montaggio, ad esempio (passato poi alla storia col nome di Griffith), è presente, anche se in maniera rudimentale, nei film italiani di quest'epoca, con una frequenza e una varietà di modi che denotano l'autonomia di un'ispirazione.

Fabiola di Enrico Guazzoni, prodotto nel 1917, rappresenta appunto, in questo senso preciso, uno dei risultati di maggiore rilievo, e ad un tempo la normale applicazione di quella che sta per divenire (o lo è già, all'insaputa di tutti), una vera e propria «formula». L'impegno «archeologico» della scenografia e dei costumi (l'una e gli altri, anziché appesantiti da una sovrabbondanza ornamentale destinata a «fare colpo», tenuti invece su un tono nettamente realistico e direi quasi trasandato e quotidiano), unito ad una scaltrezza narrativa che sviluppa fino ai limiti del possibile certe «trovate» di qualche anno prima (si raffronti, ad esempio, l'accenno ad un montaggio alternato nella scena del salvataggio di Cabiria da parte di Maciste, con gli sviluppi imprevisti del tentativo di salvataggio di Agnese a Nemi, effettuato da Quadrato e Pancrazio), sono i segni precipui di una indiscutibile maturità. Guazzoni è ormai lontano dai fortunosi tempi del *Quo vadis?*, quando — come lui stesso ebbe in seguito a riferire — non avendo un numero sufficiente di tuniche a disposizione, fece cavar fuori le camicie dai pantaloni delle comparse: ma occorre aggiungere che i mezzi attuali non riescono a sopraffarlo, e la sua *Fabiola* ha anzi un tono dimesso e schivo che induce alla riflessione. Dov'è la tanto decantata o vilipesa (a seconda degli umori) «grandiosità» dei famosi film «storici» di ambiente romano? Qui tutto è semplice e consueto: e l'aver rifiutato certe facili risorse dello «spettacolo» fine a se stesso rimane senza dubbio all'attivo di un film, che oggi, a distanza di trentacinque anni, abbiamo quasi la gioia di scoprire fortunatamente inferiore alla sua impropria fama.

f. m.

IL FILM STORICO ITALIANO (1905-1926)

Selezione a cura di Mario Verdone - Registi: Filoteo Alberini, Mario Caserini, Edoardo Bencivenga, Giovanni Pastrone (Piero Fosco), Ugo Falena, Leopoldo Carlucci, Mario Almirante, Eleuterio Rodolfi, Baldassarre Negroni, Georg Jacoby, Gabriellino D'Annunzio (1905-1926).

E' un'antologia dedicata ad una delle due grandi correnti del cinema muto: quella del film storico, contrapposto al film realistico. Comprende brani dei seguenti film: *La presa di Roma* 1905 di Filoteo Alberini; *Il Cid* (1910), *La Romanina* (1910), *I Mille* (1912), *Gli ultimi giorni di Pompei* (1913) di Mario Caserini; *Epopea Napoleonica* (1914) di Edoardo Bencivenga; *Val d'olivì* (1915) di Eleuterio Rodolfi; *Agnese Visconti* (1910) di Giovanni Pastrone (Piero Fosco); *Adriana Lecouvreur* (1918) di Ugo Falena; *Teodora* (1921) di Leopoldo Carlucci; *Il povero fornaretto di Venezia* (1923) di Mario Almirante; *Beatrice Cenci* (1926) di Baldassarre Negroni; *Quo Vadis?* (1924) di Georg Jacoby e Gabriellino D'Annunzio.

Dai primi film storici con fondali dipinti alle grandi ricostruzioni dei film di Pastrone e Guazzoni, di Carlucci e Jacoby; dalla fotografia fissa ai primi contributi artistici di operatori come Giovanni Vitrotti e Massimo Terzano, dalle brevi pellicole di 150 e 200 metri ai lungometraggi: l'evoluzione del film storico italiano muto è documentata attraverso brani compiuti, in modo da offrire un panorama quanto piú possibile esauriente e spettacolarmente efficace.

Mancano volutamente dalla presente edizione brani di film come *Cabiria* di Piero Fosco (Giovanni Pastrone) e come *La Nave* di Gabriellino D'Annunzio perché inseriti in altri spettacoli della Retrospettiva; ma essi sono compresi nella edizione integrale della antologia. Non vi figurano invece pellicole come *Frate Sole* di Mario Corsi e come *Cyrano di Bergerac* di Augusto Genina perché finora non reperite.

m. v.

VOLTI E IMMAGINI DEL CINEMA MUTO ITALIANO (1908-1928)

Album delle attrici realizzato da Luigi Rognoni - Collaboratori: Eva Rognoni Randi ed Eugenio Giacobino - Sequenze e selezioni da film con: Lyda Borelli, Hesperia, Francesca Bertini, Italia Almirante Manzini, Pina Menichelli, Elena Makowska, Maria Jacobini, Leda Gys, Soava Gallone, Vittoria Lepanto, Elettra Raggio, Diana Karenne, Thea, May Cleo Tarlarini, Bianca Stagno Bellincioni, Lola Visconti Brignone, Diomira Jacobini, Kally Sambucini, Fernanda Fassy, Lucy San Germano, Rina De Liguoro, Elena Sangro, Carmen Boni, Marcella Albani.

Il fenomeno cosiddetto del «divismo» ebbe in Italia una singolare parabola. Nacque dapprima come «recitazione teatrale» trasferita di peso nel cinema; acquistò rapidamente una sua distinta fisionomia, imponendosi per un suo volto inconfondibile in cui si rispecchiava la sensibilità piú acuta di una società (quella della guerra 1914-18), del suo gusto e dei suoi ideali; precipitò rapidamente nel «manierismo» e si concluse, virtualmente, quando il cinema «muto» era ancora al di là dal tramontare, aveva anzi trovato la sua sicura via ed aveva ormai individuato i propri mezzi espressivi. Se alcune attrici continueranno anche nel dopoguerra ad apparire sugli schermi, il loro successo non sarà piú dello stesso tenore di quello di una Borelli o di una Bertini, di una Hesperia o di una Pina Menichelli negli anni della guerra, il cui modo di «vivere» drammaticamente era sembrato coincidere con la vita stessa del tempo.

Campeggiano le figure femminili che (a differenza di quanto avverrà piú tardi nel cinema americano) raramente fissano una «coppia tipo» con il medesimo attore: la loro personalità domina assoluta, e attorno ad esse i protagonisti maschili si alternano con aderenza e risultati piú o meno felici.

Francesca Bertini e Lyda Borelli tennero il primato per lungo tempo. Con esse, in primo piano, Italia Almirante Manzini, Pina Menichelli, Hesperia, Elena Makowska, Maria Jacobini; e poi Soava Gallone, Leda Gys, Elena Sangro, Vittorina Lepanto, Kally Sambucini, Diana Karenne, Elettra Raggio, Lydia e Letizia Quaranta, Diomira Jacobini, Linda Pini, ed altre ancora; tra le ultime: Rina De Liguoro, Carmen Boni e Marcella Albani.

D'intonazione prettamente «realistica» la recitazione della Bertini, capace di contenere il gesto drammatico entro la misura signorile di una emozione puramente «visiva» e interiore; dannunziana e crepuscolare Lyda Borelli, ma sensibile al ritmo di una recitazione intensa e vivissima, capace di raggiungere, in taluni istanti, un intenso *pathos* drammatico. La Borelli ebbe una personalità senza precedenti: sia pure incline all'esasperazione psicologica del personaggio e all'eccessivo ritmare dei sentimenti, ella arrivò a creare una vera «maniera» che esercitò un'influenza irresistibile anche su altre attrici, piccole e grandi, del tempo. Ma importa soprattutto rilevare come l'arte di queste due attrici, che fecero centro, non fu un solo fenomeno della moda, ma acquistò il carattere di una vera «determinante» drammatica nell'evoluzione del cinema italiano e di quello di molti altri paesi che ne subirono l'influsso.

Non vi fu, per contro, un contributo pari, nel campo maschile, come s'è già accennato, anche se attori come Amleto Novelli, Gustavo Serena, Alberto Collo, Oreste Bilancia, Luigi Serventi, Lido Manetti, Mario Bonnard, Livio Pavanelli, Tullio Carminati e soprattutto Emilio Ghione (forse l'unica incisiva personalità, della quale si comincia, solo oggi, a comprendere l'importanza) rivelarono multiformi aspetti di una recitazione corretta.

Con questa selezione, che si è voluto intitolare *Volti e immagini del cinema muto italiano,* non si è preteso di compilare un'antologia compiuta dei film interpretati da «dive»: non a questo si è mirato, ma soltanto ad una esemplificazione della loro personalità e dei loro «modi» piú caratteristici, attraverso piani e sequenze tra le piú significative.

l. r.

ASSUNTA SPINA

Dal dramma omonimo di Salvatore Di Giacomo. - Regía: Gustavo Serena. - Operatore: Alberto Carta. - Interpreti: Francesca Bertini (Assunta Spina), Gustavo Serena (Michele Boccadifuoco), Carlo Benetti (Federigo Funelli), Luciano Albertini (Raffaele), A. Cipriani (Peppina,) Alberto Collo (una guardia), C. Cruichi (il padre di Assunta). - Produttore: Giuseppe Barattolo - Caesar Film - Roma, 1914.

Il soggetto, tratto dal dramma di Salvatore Di Giacomo (1909), fu rielaborato, con l'aggiunta dell'antefatto che costituisce la prima parte del film stesso, dalla Bertini in accordo con l'autore. E' la storia di una focosa popolana (la «rossa» della novella del Di Giacomo, che precedeva il dramma, e del dramma stesso) la quale per gelosia viene sfregiata dall'amante, e poi, perdonando l'offesa, cerca di difenderlo al processo. Non essendo riuscita a farlo assolvere, per evitare il trasferimento del condannato fuori di Napoli, cede alle insistenza di Don Federigo Funelli, che le promette di interessarsi alla sorte di Michele. Col tempo l'antica passione impallidisce; nell'anima di Assunta si è radicato l'amore per il nuovo amante. Ma questi si stanca presto della donna.

E' la vigilia di Natale: Assunta è sola nella sua stireria: attende l'amante che le ha promesso, dopo infinite insistenze, di venire a cena. Ma Michele, liberato tre mesi prima, giunge all'improvviso per riabbracciare Assunta. La donna

cerca di sfuggirgli; egli non riesce a spiegarsi questa ritrosia, ma non sospetta. Alla fine proprio Assunta, in un improvviso moto di ribellione, per desiderio di vendetta, avendo saputo per caso, da Michele, che Don Federigo è sposato, si accusa del tradimento e spinge l'uomo al delitto. Michele esce come un pazzo e accoltella Don Federigo che sta arrivando, poi fugge. Ai questurini sopraggiunti, davanti alla folla dei curiosi che si affacciano all'uscio, Assunta si accusa e accetta la sua sorte.

Il motivo psicologico, cosí felicemente centrato (la gelosia della donna per don Federigo e l'improvvisa sete di vendetta), che nel dramma genera la catastrofe finale, nella versione cinematografica resta meno chiaramente illuminato. Tuttavia la lunga scena «muta» tra Assunta e Michele, inframmezzata da poche didascalie, conserva un ritmo e una potenza drammatica tutta genuina.

L'istinto dell'attrice, attingendo dalla lunga tradizione della commedia dell'arte italiana (passata quasi intatta nel teatro dialettale da cui la Bertini proveniva) la forza creativa e l'immediatezza dell'ispirazione drammatica, scolpí il personaggio in modo insuperabile. E insuperata ancor oggi rimane, nel cinema, questa prima versione «muta» del dramma dialettale di Salvatore Di Giacomo. Con scarsa fortuna, infatti, ritenteranno la prova nel 1929 Rina De Liguoro (film ancora muto), e nel 1947 la Magnani, con la regía di Mario Mattoli.

Spontanea e fresca in ogni parte del film, e potente nel finale, la recitazione della Bertini si era imposta già allora all'attenzione del pubblico e della critica, sebbene non ne venisse inteso il vero significato e l'originalità. Piú tardi il Palmieri: «...quel suo personaggio fu — sinuoso, schietto, aspro — tra i migliori, per la nitida scioltezza, per l'acerba forza drammatica» (1).

Desta meraviglia, oggi, in questa interpretazione, l'assenza sia del gesto retorico allora di moda, sia le «pose» fatali che incominciavano a imperversare proprio in quegli anni.

E' facile rilevare che qui assistiamo ancora una volta a un dramma teatrale portato nel cinema senza una vera rielaborazione che tenesse conto delle esigenze e delle possibilità del diverso mezzo espressivo. Gli interpreti erano gente di teatro, Gustavo Serena da poco assumeva le funzioni di regista, la personalità prepotente della Bertini già s'imponeva e dettava legge: e non fu male, perché il lavoro raggiunse per ciò stesso una unità, una coesione, che trova il suo centro in Assunta. L'importanza e la funzione del regista come creatore non era ancora chiaramente intesa e costituiva solo un fatto sporadico: come in Pastrone, Caserini, Ghione, che, sia pure in modi differenti, intuirono le autonome possibilità del nuovo mezzo espressivo.

Il quadro fisso, le rare panoramiche orizzontali, mostrano una tecnica ancora immatura; ma la qualità della fotografia è già notevole: anche qui dobbiamo ricordarci dei viraggi e delle colorazioni della pellicola allora in uso, parte integrante del linguaggio cinematografico.

Nel giudicare *Assunta Spina*, insomma, non possiamo oggi prescindere da questi dati; il film va dunque situato nel tempo e nell'ambiente in cui sorse, per poterne intendere la «novità» dell'interpretazione, tuttavia ancora oggi gli va riconosciuto un indubbio valore di messaggio.

* * *

Nata a Firenze nel 1896, da padre napoletano e da madre senese, il vero nome della Bertini è Elena Seracini Vitiello. Venuta a Napoli con la famiglia all'età di otto anni, dimostrò assai presto di possedere una sicura vocazione per il teatro. Ancora giovanissima recitava nella compagnia dialettale «Partenopea». Notata dall'amministratore di una casa cinematografica, le fu proposto di tentare il cinema (2).

La riuscita fu tale che subito le fu confermata la scrittura. Passata alla

(1) E. F. Palmieri - *Vecchio cinema italiano*, Milano, 1940, pag. 150.

(2) M. A. Prolo pone nel 1910 il primo ingresso della Bertini nel cinema. In: *Storia del cinema muto italiano*, vol. I, Milano, 1951, pag. 57.

Cines e poi alla Celio Film, interpretò numerosi film, che le diedero una improvvisa grandissima popolarità. Nel 1913 già veniva contesa, con strascichi giudiziari, dalla Tiber Film e dalla Caesar Film, per la quale nel 1914 girò *Nelly la gigolette* (con Emilio Ghione) e *Assunta Spina*. Negli anni 1915-17 la sua fama raggiunse il culmine. Nel 1917, del tutto inatteso, il primo insuccesso con *I sette peccati capitali*. Ma il favore del pubblico tornò a sorriderle subito dopo; e quando una Casa americana cercò di portarla a Hollywood con l'offerta di compensi altissimi, il produttore italiano per il quale la Bertini lavorava, l'avv. Barattolo la trattenne con un contratto altrettanto lauto. Abbandonò il cinema per sposare il conte Paolo Cartier, nel 1921. La Bertini girò ancora qualche film, sporadicamente, negli anni seguenti (a Parigi nel 1928-29 e poi nel 1934). Attualmente vive in Spagna, dedicandosi al teatro di prosa con grande successo.

La personalità di Gustavo Serena, come quella di diversi altri attori del «muto», si è formata attraverso il teatro (alla scuola di Emanuel e Garavaglia), e del teatro molto ha recato nel cinema. «Proveniva da un'ottima famiglia napoletana — scrive Vico D'Incerti (1) — ed era stato avviato alla carriera militare, ma la passione per il teatro l'aveva spinto ancor giovane a lasciar l'uniforme. Nel cinema si era già fatto notare sin dal 1911 alla Film d'Arte Italiana (dove aveva interpretato, fra vari altri filmetti, anche *Giulietta e Romeo* con la Bertini), e specialmente nella parte di Petronio nel primo celebre *Quo Vadis?* di Guazzoni nel 1912. Al tempo di *Assunta Spina* aveva 32 anni, ed era scritturato dalla Caesar Film come primo attore e direttore artistico con regolare contratto (lire 24.000 all'anno, piú 300 lire per la sceneggiatura e la regía di ciascun film). Fu, anche dopo, accanto alla Bertini in molti dei suoi migliori lavori (*Ivonne, Diana l'affascinatrice, La signora dalle camelie, Fedora, Tosca*). In *Assunta Spina* non ha modo di emergere, ma recita in maniera corretta, senza enfasi e senza stonature».

e. r. r.

CENERE

Dal romanzo omonimo di Grazia Deledda (1904). - Regía: Febo Mari e Arturo Ambrosio - Sceneggiatura: Eleonora Duse e Febo Mari - Interpreti: Eleonora Duse (Rosalia, Olí), Febo Mari (Anania). - Prod.: Ambrosio-Caesar Film, 1916.

Nella riduzione del romanzo di Grazia Deledda operata dalla Duse, l'azione si riporta all'ultima parte del racconto. E' la storia di una povera donna che ha avuto un bimbo da un uomo sposato e che è stata costretta ad abbandonarlo in mani estranee, vivendo in miseria lontana da lui, per farlo crescere in relativa agiatezza. La nostalgia dell'una per l'altro li fa incontrare e poi separare per sempre per non turbare la presunta felicità del figlio. La povera madre riprende desolata e sola la sua vita randagia, sino a trovare la morte.

Eleonora Duse, nata a Vigevano nel 1858, aveva quasi sessant'anni quando, cedendo alle insistenze di Febo Mari e della sua casa produttrice Ambrosio Film di Torino, si decise a posare per lo schermo. Dal 1909 si era ritirata dal teatro: fra letture e meditazioni aveva maturato il suo spirito.

Sin dal 1912 aveva incominciato ad interessarsi al cinematografo: frequentava assiduamente le sale di proiezione, sopratutto quelle dei poveri, per rendersi conto, con la massima oggettività, della nuova forma di espressione. «L'Italia è un gran paese (scriveva). Se sapessimo amare bene ogni canto di questo paese, e fare con esso dei buoni film! ».

Dopo molte discussioni fu raggiunto l'accordo con Arturo Ambrosio: la

(1) Da: VICO D'INCERTI - *Vecchio cinema italiano*: *Assunta Spina* [*1914*] - in «Ferrania», anno VI, n. 6, giugno 1952.

trama sarebbe stata tratta dal romanzo di Grazia Deledda, «Cenere» che assecondava l'attrice nel pensiero di poter recitare in una umile storia umana, la quale (sperava) sarebbe arrivata al cuore delle genti di ogni paese e di ogni ceto.

Il romanzo della Deledda è stato ridotto a «soggetto» dalla Duse stessa, e sceneggiato in collaborazione con Febo Mari. La realizzazione incontra molte difficoltà. La Duse vede il cinema soprattutto come un'arte di trasposizione: non fotografie che si muovono, ma una specie di musica che prende corpo. «Intanto, niente primi piani», confida a Mari. «Il primo piano mi fa terrore. Ho visto certi film (Griffith), ho visto certe penombre, certi scorci che farebbero al caso mio». Secondo il suo modo di vedere, questa nuova arte, invece di copiare il teatro, avrebbe dovuto diventare quell'arte autonoma che ha il diritto di essere per la stessa intrinseca autonomia dei suoi mezzi espressivi, mentre il teatro è schiavo di infinite restrizioni.

L'obbiettivo della macchina da presa «è un vetro che vede le anime», che amplifica ogni movimento, pone in rilievo le minime vibrazioni e rivela quell'«oltre la realtà», che nel teatro si perde a causa della distanza, ma che, in effetto, solo in rari momenti di suprema grazia, e solo grandissimi attori riescono a far intuire. Ambrosio, invece, voleva fare di Eleonora Duse la figura centrale di un «filmone», circondandola delle maggiori stelle del cinema italiano di allora.

Con qualche concessione dall'una parte e dall'altra il film fu realizzato, ma non ebbe fortuna. «Forse vi è in quella trasposizione da vita ad arte una parola non visibile, ma pur trasparente, in quel film, per uno che sia iniziato alle visioni dell'anima (scriverà la Duse, dopo qualche tempo). Non so perché *Cenere* ieri sera non mi faceva piú schifo, ma bisognerebbe rifarla».

I difetti della lavorazione avevano assunto un maggior rilievo nel montaggio. La Duse voleva rifare molte scene e cambiare alcune posizioni, ma questo non fu accettato. La sparizione della pellicola dal commercio non fu ottenuta con il pagamento di una grossa somma, ma cadde in oblio.

o. r. s.

I TOPI GRIGI

Scene romanzesche in otto episodi, di Pio Vanzi - II Episodio: La tortura - III Episodio: Il Covo. - Interpreti: Kally Sambucini (Za-la-Vie), A. Francis (Grigione), H Fiorin (Musoduro), A Martinelli (Leo), B. Pasquali (la vecchia Camilla). - Messa in scena e interpretazione di Emilio Ghione (Za-la-Mort). - Fotografia: Cesare Cavagna. - Produzione: Tiber, 1917.

Ricorda Emilio Ghione: «in Francia trionfava allora Arsenio Lupin, il ladro gentiluomo. Bisognava, per l'onore della nostra produzione, contrapporre un altro personaggio equivalente. Mi venne l'idea di crearne uno col nome di Za-la-Mort, che nel gergo degli *apaches* vuol dire: Viva la Morte. Se Lupin fu un ladro gentiluomo, io fui un *apache* sentimentale, di nobili sensi. Vivevo nella violenza, ma odiavo la bruttura; amavo le viole e i poveri. Sapevo intenerirmi a tempo e luogo. L'*apache* romantico, in una parola». *I Topi grigi* in otto serie, i cui titoli, suonavano in questo modo: I) *La busta nera,* II) *La tortura,* III) *Il covo,* IV) *La rete di corda,* V) *La corsa al milione,* VI) *Aristocrazia canaglia,* VII) 6000 *wolts,* VIII) *A mezza quaresima,* sono una serie interminabile di avventure: nei bassifondi, in misere soffitte, in ambienti strani e senza volto dove una banda di furfanti, «i topi grigi», saccheggiano e rubano, opprimendo anime povere e innocenti, con la frode e con la viltà. Di fronte a loro sta Za-la-Mort, il ladro generoso, che, se è con loro d'accordo circa la «professione», non ne condivide tuttavia i sistemi. Una volta Za-la-Mort incontra Leo, un povero ragazzo che mendica per le vie; su di lui trova il

tatuaggio dei «topi grigi» e viene a sapere che egli è stato rapito fanciullo da costoro e tenuto schiavo fino allora. Da questo momento Za-la-Mort, che era stato invitato da Grigione, il capo della banda, a partecipare a un importante furto, decide di proteggere il ragazzo e di restituirgli il patrimonio di cui egli è l'erede e di cui vogliono depredarlo. Si impossessa di documenti che comprovano l'origine di Leo e che anche i «topi grigi» ricercavano. Questi perseguitano allora Za-la-Mort, riescono a catturarlo e lo torturano; gli incendiano la piccola casetta rustica e gli rapiscono la compagna Za-la-Vie (che era l'attrice Kally Sambucini), la vecchia madre e Leo. Comincia allora la vendetta del generoso ladro che libera infine il ragazzo e le due donne, mentre i «topi grigi» cadono nelle mani della polizia.

Su questo tono si svolgevano gli otto episodi del film, sino a quando la banda perdeva definitivamente la partita e Za-la-Mort trionfava. Il personaggio era vivamente creato da Emilio Ghione; un'atmosfera ingenua e onesta informava tutte queste avventure che interessarono e spesso entusiasmarono il pubblico, e che sono nostalgicamente legate ai nostri ricordi d'infanzia.

l. r.

* * *

Emilio Ghione nacque a Fiesole nel 1879 Pittore miniaturista di professione, faceva la «miseria» a Torino, dipingendo cartoline nella sua soffitta, quando una sera un amico gli consigliò di presentarsi all'«Aquila Film» offrendosi come comparsa. Nel 1909 è all'«Itala», sempre come comparsa, nel 1912 è attore alla «Celio» di Roma con la Bertini e Alberto Collo, e l'anno successivo sarà regista, oltre che interprete dei suoi film. Del 1913 è anche l'*Histoire d'un Pierrot* di Baldassarre Negroni, con la Bertini; nel 1914 è alla «Caesar» di Roma, dove dirige e interpreta *Nelly la gigolette,* sempre con la Bertini, comparendo per la prima volta nelle vesti di Za-la-Mort. Nel 1915 è alla «Tiber Film» (Roma), regista e interprete: al suo fianco appare Kally Sambucini, che egli ha ribattezzato Za-la-Vie. Nello stesso anno dirige *Guglielmo Oberdan. I Topi grigi* è del 1917. «Za-la-Mort» vivrà fino al 1923 circa. L'anno seguente Ghione dirige ancora un film con Kally Sambucini, *La nostra patria,* girato nella campagna romana. Lo troviamo poi negli *Ultimi giorni di Pompei* di Amleto Palermi (1926) e in *Cavalcata ardente* di Carmine Gallone (1927). Nel 1929, a Parigi, viene raccolto una notte, sfinito dalla febbre e dalle privazioni. E' gravemente malato, i suoi giorni sono contati. Lina Cavalieri, che vive a Parigi, pagherà il viaggio di ritorno in Italia, perché Ghione non vuole morire lontano dalla sua terra. Dopo una sosta a Torino, prosegue per Roma, dove l'8 gennaio 1930 muore al Sanatorio Cesare Battisti.

Di Emilio Ghione, forse il primo attore italiano veramente cinematografico, per lunghi anni dimenticato dopo la rapida, brillantissima, ma breve parabola di successo e fama internazionale, pare che si cominci ad accorgersi. Qualche rivista ne ha rievocato, anche di recente, la figura caratteristica, la vita folle, dissipata, la penosa fine: una parabola che fu un poco il destino della cinematografia italiana, nell'altro dopoguerra: uno sprofondare nel disinteresse e nell'oblío, dopo brevi anni di splendore e di gloria. Ma forse ancora nessuno lo ha veramente osservato, conosciuto, capito, attraverso quei suoi interminabili film a puntate, eroe di mirabolanti e generose avventure, «*apache*» dal cuore d'oro, difensore dei deboli, violento, ma nemico dell'ingiustizia. I suoi gesti rapidi, a scatti, la contrazione della sua scarna mascella, gli sguardi improvvisi e balenanti come pugnalate, l'espressivo (forse troppo) agile moto delle lunghissime dita, possono forse apparire frutto di eccessiva «recitazione»; ma tutto ciò fa parte del'apparato necessario, sono le pennellate che definiscono il «personaggio» da lui creato. Del resto Ghione, che non proveniva dal teatro come tanti altri, fu attore di cinema autentico, recitava con tutta la persona, ogni nervo, ogni muscolo partecipavano al gioco scenico, rivelavano, esprimevano. Aveva creato il personaggio di Za-la-Mort, e ne era rimasto prigioniero; il successo, il favore del pubblico lo avevano sol-

levato alla piú grande fama e lo avevano inchiodato per sempre, col suo viso incavato e macabro, a quella formula. Egli odiava, negli ultimi anni, quella sua creazione che lo aveva trascinato con sé nella rovina. Eppure Ghione, prima e dopo Za-la-Mort, aveva interpretato ruoli diversi (Pochinet nell'*Histoire d'un Pierrot*, ufficiale austriaco in *Oberdan*, un sacerdote in *Ultimi giorni di Pompei*, e capo della polizia in *Cavalcata ardente*). Egli aveva altre frecce al suo arco, ma la fortuna lo aveva definitivamente abbandonato.

e. r. r.

LA NAVE

Poema adriatico di Gabriele d'Annunzio - Sceneggiatura e regía: Gabriellino d'Annunzio. - Scenografia e costumi: Guido Marussig. - Operatore: Narciso Maffei. - Interpreti: Ida Rubinstein (Basiliola), Alfredo Boccolini-Galaor (Marco Gràtico), Ciro Galvani (Sergio Gràtico), Mary Cleo Tarlarini (la Diaconessa Ema), Mario Mariani (il monaco Traba). - Produzione: Zanotta-Ambrosio, 1919-20.

Il soggetto de *La Nave* è un sanguinoso episodio di odio fraterno e di scatenate torbide passioni, situato nel VI secolo dopo Cristo. Nel dramma dannunziano l'intento di celebrare le origini della splendente città adriatica, destinata a divenire la signora dei mari, a fondare la sua potenza sulle acque e a far sorgere dalle acque stesse i suoi palazzi e le sue chiese d'oro, cede il posto ben presto, attraverso l'episodio degli odî e delle lotte fra le famiglie dei Gràtici e dei Faledri, alla rappresentazione di un conflitto ben piú vasto e profondo, al conflitto fra la morente civiltà pagana (Basiliola col suo odio e la sua vendetta) e la civiltà cristiana già affermatasi e in continua, inarrestabile ascesa (Marco Gràtico e soprattutto la Diaconessa Ema). Fanno da sfondo, sempre presenti, i due cori che a volta a volta si soverchiano, quello cristiano, celebrante il Cristo e Maria, e quello pagano che innalza il canto di Diona (Venere).

Nel film, privo fra l'altro dell'ausilio del suono (i canti, nello sfondo, avrebbero potuto suggerire il motivo dominante del dramma), questo elemento epico va in gran parte perduto: è presente solo nella ieratica, solenne figura della Diaconessa (Mary Cleo Tarlarini), che nella landa desolata di una terra d'esilio attende, con animo fermo, l'ora del trionfo: interpretazione veramente felice per la concentrazione e la sobria efficacia. Nel film assistiamo dunque alla vicenda «umana» dei personaggi, il dramma si restringe a un episodio di gelosia e di rivalità per il potere. L'animo di Basiliola, figlia di Orso Faledro, il tribuno deposto e accecato dai suoi avversari, i Gràtici, è colmo di odio. Fiera e indomita belva feminea, ella si vale della propria bellezza per irretire l'animo e i sensi dei due Gràtici, Marco il nuovo tribuno, e Sergio il Vescovo, e trarre quindi atroce vendetta spingendoli a un duello mortale. Ma ella stessa, cosí, si è perduta: Marco, il vincitore, il fratricida, al fine di scontare il suo delitto salperà sulla gran nave di recente costruita dalla gente veneta, per strappare agli Egizi il venerato corpo di San Marco, protettore di Venezia. Prima di partire condanna Basiliola alla stessa pena cui furono condannati il padre e i fratelli di lei, ad avere arsi gli occhi dalla lama rovente. Ella implora e ottiene «la bella morte»; ma appena sciolta dai lacci, in un estremo impeto di libero volere, si getta all'improvviso sopra un'ara ardente.

Siamo nel 1920, la tecnica del cinema è ormai progredita, va svincolandosi dalla soggezione al teatro, ma in questo film, derivato da un'opera drammatica, l'influenza del palcoscenico è ancora presente, soprattutto nell'interpretazione della Rubinstein, che, sebbene grande artista, non sa qui muoversi e danzare come richiede il cinema, terribile occhio analitico, che ingrandisce piú i difetti che i pregi. Movimenti di troppo studiata lentezza, gesti ser-

pentini o scatti improvvisi, sorrisi troppo fissi, mancanza di sfumature nella espressione del volto ne sono gli elementi negativi. Gli altri interpreti recitano in maniera piú cinematografica. Accurata la ricostruzione dell'ambiente e dei costumi, una notevole ricerca di sapore pittorico nella fotografia. Le cronache del tempo furono prodighe di lodi a Gabriellino d'Annunzio, che affrontava la regía cinematografica per la prima volta, e alla Rubinstein, di cui venivano giudicate pregevoli soprattutto quelle danze, che, forse appunto perché furono tanto lodate, ci lasciano oggi delusi.

Il primo avvicinamento di d'Annunzio al cinema e il suo interesse per questo nuovo mezzo espressivo risale certamente a un'epoca assai remota, se risulta che già nel 1909 egli visitò gli stabilimenti di Luca Comerio, a Milano, e immaginò fin da allora la possibilità di tradurre sullo schermo le «Metamorfosi» di Ovidio. «Non cesso tuttavia di pensare al delicato braccio di Dafne converso in ramo frondoso», diceva ancora nel '14.

E certo la suggestione fantastica che il mezzo cinematografico permette attraverso i piú sorprendenti «trucchi», era fatta per stimolare la curiosità e l'immaginazione del poeta. Tuttavia il progetto di allora, che avrebbe dovuto tradursi sul piano pratico con la fornitura di sei soggetti originali per film alla Ditta di Comerio, non fu mai realizzato. Nel 1911-12, invece, egli concedette alla Ambrosio i diritti di riproduzione cinematografica di alcune sue opere, tra cui: «La fiaccola sotto il moggio», «La Nave», «La figlia di Jorio», «Sogno d'un tramonto d'autunno», «L'innocente», «La Gioconda».

La Nave ebbe dunque una versione cinematografica fin dal 1911, interpreti Antonietta Calderari e Alberto Capozzi. Nel 1919-20, poi, la stessa Ambrosio pensò a una nuova edizione della *Nave* e d'Annunzio, che allora era a Fiume, sebbene non potesse occuparsene direttamente, suggerí come interprete principale Ida Rubinstein, e desiderò che alla direzione artistica del film fosse chiamato suo figlio Gabriellino, già collaboratore di Ambrosio.

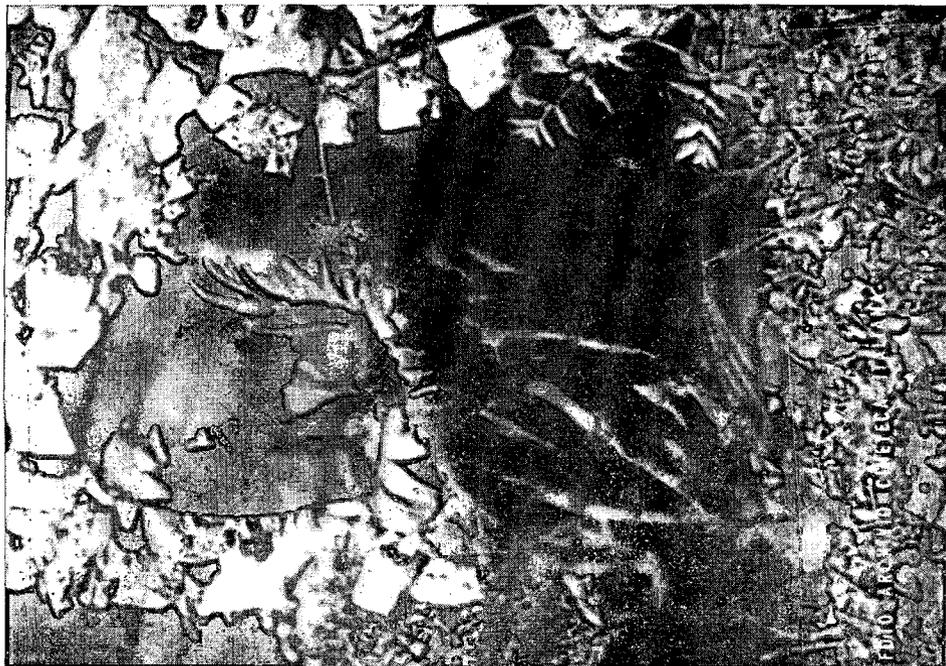
La regía della *Nave* rimane l'opera piú importante di Gabriellino d'Annunzio, il quale, avendo lavorato precedentemente nel cinema come attore, dirigerà nel 1920 *La rondine* e nel 1924-25 collaborerà con Georg Jacoby alla regía del *Quo vadis?* interpretato da Emil Jannings.

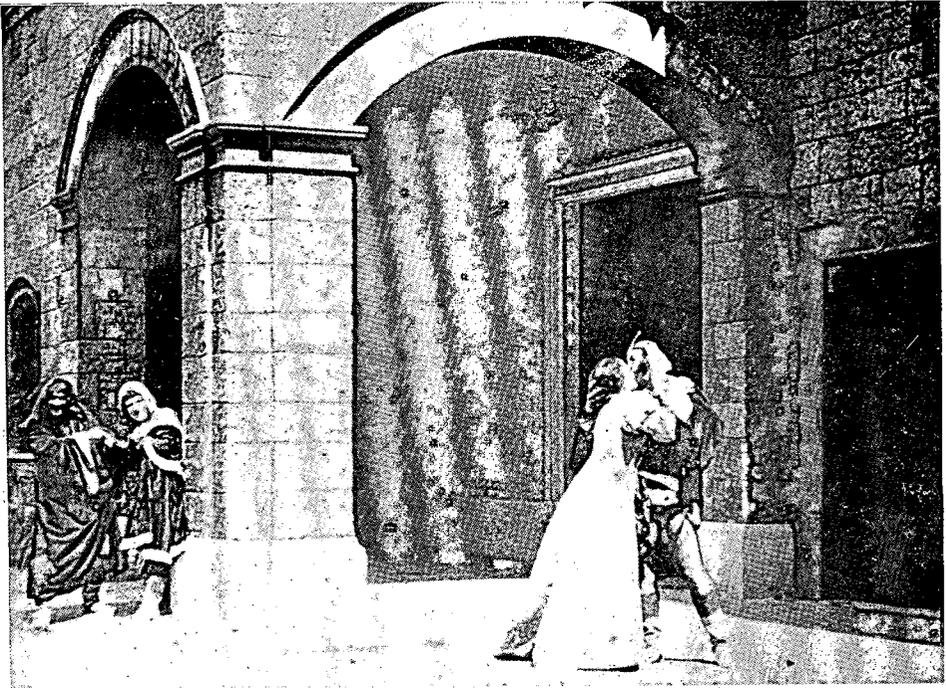
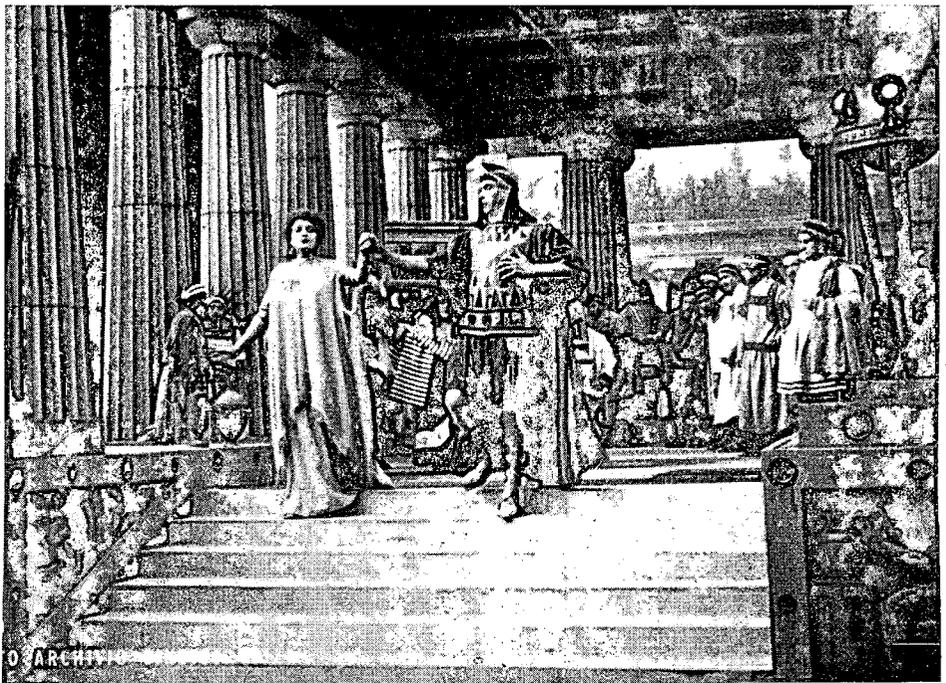
e. r. r.

IL ROMANZO DI UN GIOVANE POVERO

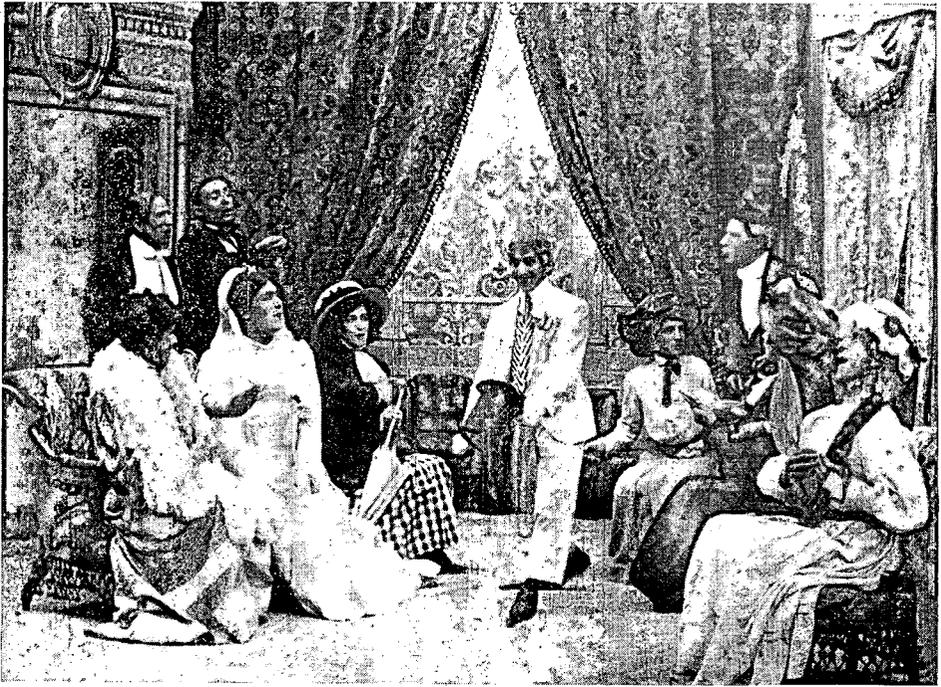
Dal romanzo omonimo di Octave Feuillet (1858). - Regía: Amleto Palermi. - Interpreti: Pina Menichelli (Margherita Laroque), Luigi Serventi (Massimo Odiot, marchese di Champcey de Hauterive), Gustavo Salvini (Luigi Augusto Laroque), Antonio Gandusio (Arturo Bevallan). - Prod.: Rinascimento, Roma, 1920.

Il romanzo di un giovane povero di Octave Feuillet, apparso nel 1858 e che ebbe una grande fortuna nella seconda metà dell'Ottocento per il suo tono sociale-sentimentale, era destinato a divenire uno dei soggetti piú sfruttati del cinema muto, appunto per questo suo aperto carattere sentimentale e per la sua elementare psicologia che garantivano una sicura presa sul pubblico.

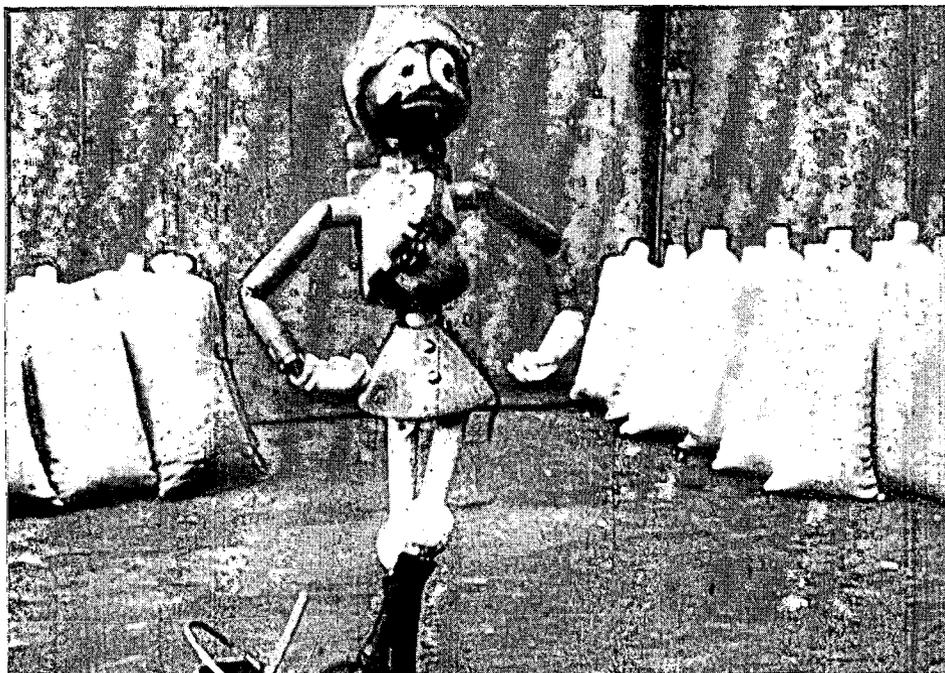
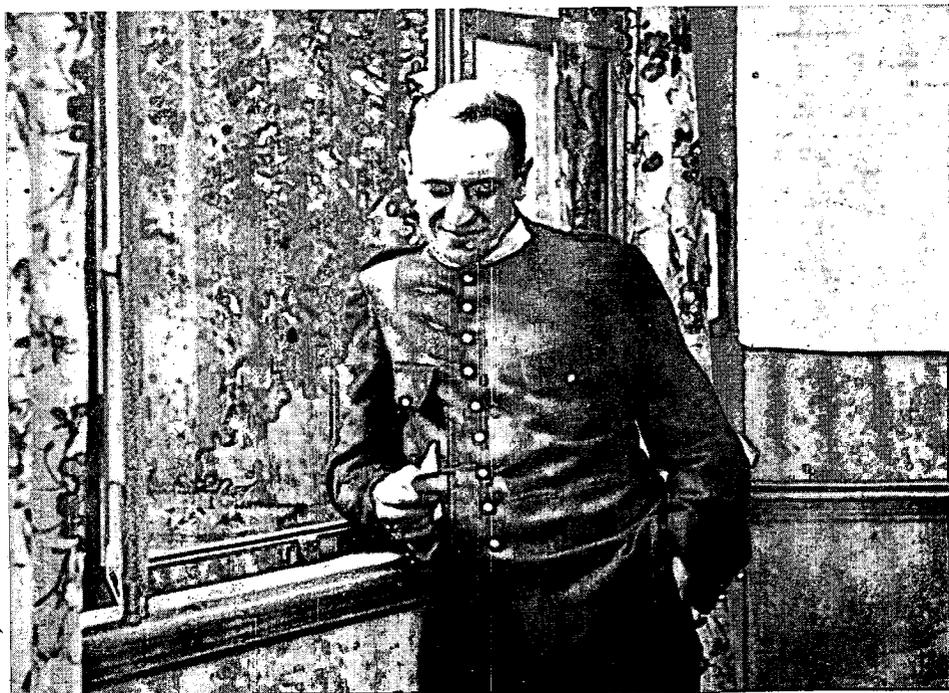
Molte Case realizzarono il soggetto di Feuillet in modi piú o meno felici: tra esse l'Ambrosio, nel 1911, con *L'ultimo dei Frontignac ovverossia Il romanzo di un giovane povero,* riduzione di A. Scalenghe, regía di Mario Caserini, interpretato da Mary Cleo Tarlarini e Alberto Capozzi; e piú tardi, nel 1913, la Pathé, che lo incluse tra i suoi numerosi drammi. Ma l'edizione di Amleto Palermi, del 1920, fu la piú celebre per la notorietà dei suoi protagonisti, all'apice della loro carriera: Pina Menichelli e Luigi Serventi. Se nel libro di Feuillet la figura centrale è Massimo Odiot, nel film di Palermi protagonista assoluta è Margherita Laroque, impersonata da Pina Menichelli, eroina altera e ribelle, vagamente dostojevskjana, dominata dall'orgoglio.

Eleonora Duse in CENERE (1916)

Pina Menichelli e Luigi Serventi
in ROMANZO DI UN GIOVANE POVERO (1920) di A. Palermi

Maria Caserini Gasparini e Amleto Novelli in GABRIELLA DI BEAULIEU (1911) di Mario Caserini

M.me Davesnes (Elena) e Giulio Vinà (Paride) in LA CADUTA DI TROIA (1910) di Piero Fosco (Giovanni Pastrone)

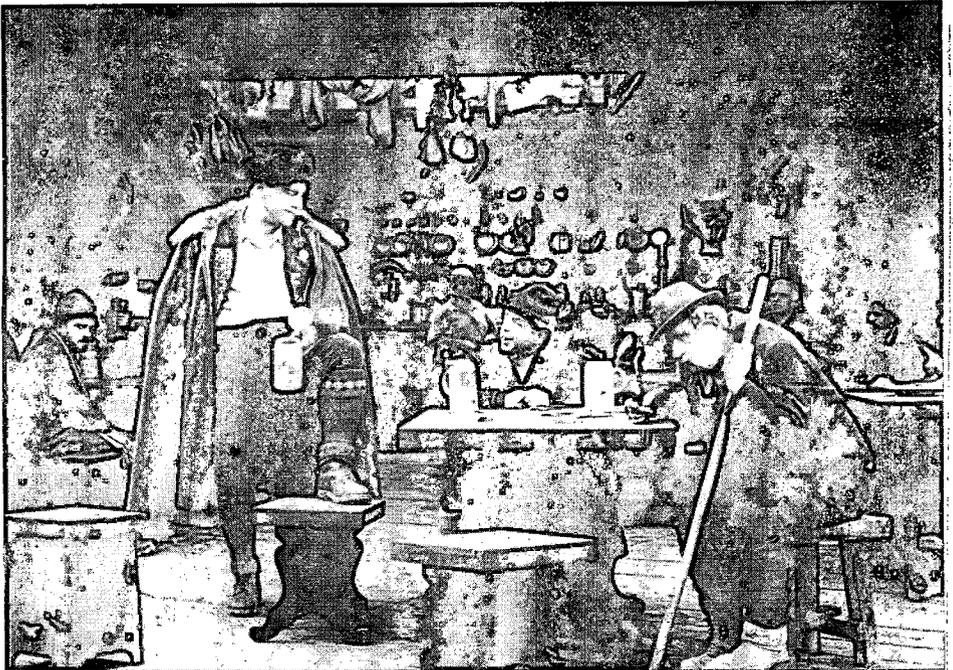
CABIRIA (1914) di Piero Fosco (Giovanni Pastrone)

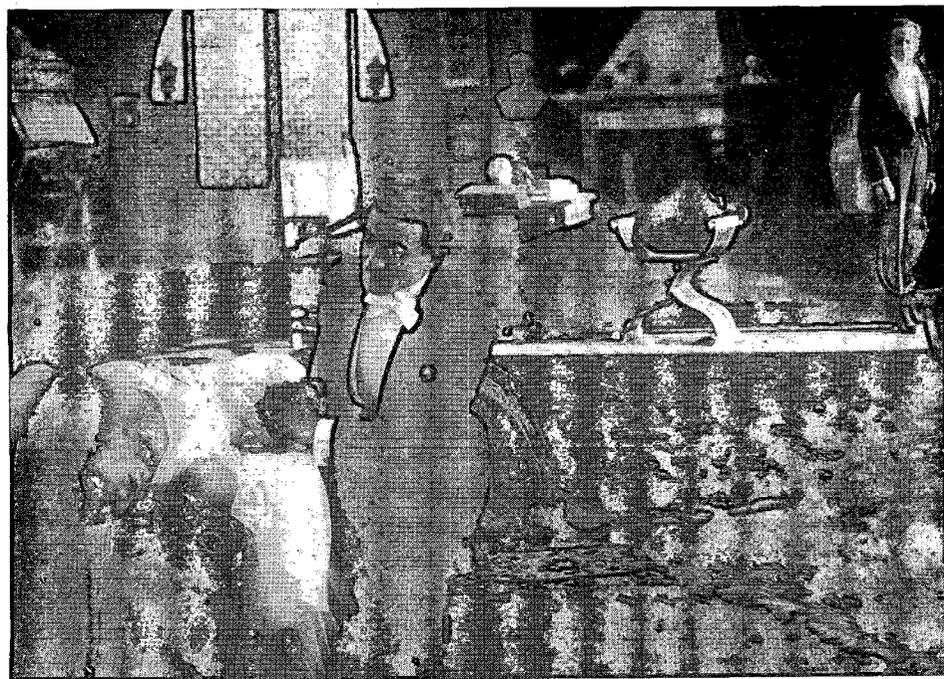
Ida Rubinstein (Basiliola) in LA NAVE (1920) di Gabriellino D'Annunzio

CRETINETTI E LE DONNE (1910) di André Deed (Cretinetti)

AMOR PEDESTRE (1914) di Marcel Fabre (Robinet)

LE AVVENTURE STRAORDINARIE DI SATURNINO FARANDOLA (1915)
di Marcel Fabre (Robinet)

LA GUERRA E IL SOGNO DI MOMI (1916) di Segundo de Chomon e Giovanni Pastrone

Alberto Capozzi in CARABINIERE (1913)

Emilio Ghione (Za-La-Mort)

Francesca Bertini e Gustavo Serena in ASSUNTA SPIÑA (1915) di Gustavo Serena

Bartolomeo Pagano (Maciste) in GIGANTE DELLE DOLOMITI (1927)
di Guido Brignone

QUO VADIS? (1924) di Georg Jacoby e Gabriellino D'Annunzio

Ettore Petrolini in MENTRE IL PUBBLICO RIDE (1919) di Mario Bonnard

Alla morte del padre, esaurito il patrimonio della sua casa, Massimo Odiot, marchese di Champcey de Hauterive, trova lavoro quale amministratore dei beni della famiglia Laroque. Se gli è facile nascondere la sua nascita aristocratica, la sua innata signorilità di gentiluomo di razza conquista ben presto quanti lo circondano ed in particolare Margherita, l'erede dei Laroque. Ella ama Massimo, nonostante il dispetto che prova perchè egli non le si prostra con quella cortigianeria alla quale è abituata, ed è tormentata dal dubbio di essere corteggiata per la propria ricchezza. Ma l'invidia e la gelosia della signorina Hélouin, dama di compagnia, gettano un'ombra tra i due giovani: essa mostra una falsa prova a Margherita, con la quale si dimostra che Massimo non è nient'altro che un cacciatore di dote. Profondamente turbata e addolorata, Margherita decide di sposare il signor di Bevallan. Un giorno, in una gita a cavallo alla torre di Elven, i due giovani restano chiusi inavvertitamente nella torre. Il dubbio che Massimo stesso abbia architettato di farli chiudere in quel luogo abbandonato si fa strada nell'animo di Margherita; Massimo, gravemente offeso nel proprio onore, si getta dalla torre nel dirupo, ma rimane soltanto ferito e raggiunge a stento casa Laroque. Il destino metterà ancora una volta alla prova la nobiltà d'animo di Massimo: egli trova un documento da cui risulta che per una lontana, romanzesca vicenda, le ricchezze dei Laroque provengono dalla famiglia Champcey e a questa dovrebbero tornare di diritto. Massimo, generosamente, distrugge il documento. Ma una copia di esso viene rintracciata, rivelando la verità. Margherita e Massimo, superata ogni difficoltà, felici si sposeranno.

« Nel *Romanzo di un giovane povero* — scrive Roberto Paolella (1) — c'è tutta Pina Menichelli, donna minuta, altera, forte, razza femminile dall'elmo recinto di alloro... Perciò questi due suoi film (*Il romanzo di un giovane povero* e *Il padrone delle ferriere*) non possono essere soltanto considerati come una curiosità da retrospettiva: essi sono anche il documento di un'evoluzione in atto, perchè la vita non è mai improvvisazione, ma lenta accumulazione di fatti da cui nasce ad un certo momento una nuova mentalità. Sotto questo punto di vista le candide eroine di Ohnet e Feuillet sono proprio, non meno di quelle di bsen, le antesignane della lucida e cosciente femminilità contemporanea ».

* * *

« Una bellezza fresca e fragilissima. Sembra che in Pina Menichelli l'equilibrio perfetto dei lineamenti sia tutto raccolto e illuminato. Sembra che un tenue riflesso ombrato ammorbidisca il profilo di delicata purezza ed il sorriso gentilissimo » (2).

E' nella fucina della Cines a Roma che Pina Menichelli muove, giovanissima, i primi passi, rimanendo inosservata sino a quando Pastrone nel 1915 la sceglie per interpretare *Il Fuoco* presso l'Itala Film. Anche se il suo primo film di un certo rilievo era apparso l'anno precedente e si intitolava *I Misteri del Castello di Monroe*, è nel *Fuoco* che la Menichelli mette in luce la sua caratteristica personalità che la distingue dalle altre attrici: il suo « divismo » piú che improntarsi alla recitazione sentimentale e dannunziana di moda, pur conservandone certi atteggiamenti, li trasforma e li plasma sul tipo di quella *vamp* che si imporrà agli inizi del sonoro, soprattutto nel cinema americano. Piú tardi la Menichelli risentirà anch'essa del tipo di recitazione borelliano diventato formula nel cinema italiano, ma la sua personalità resterà tipica e segnerà una particolare impronta nel cinema italiano, costume e documento di un gusto, interpretando alcuni film che ebbero grande successo e in cui seppe dare prova di maturata penetrazione psicologica, come *L'età critica* e *La seconda moglie*.

m. ch.

(1) *Cinema*, n. 7, nuova serie, pagg. 205-6.
(2) G. Lega in: E. F. Palmieri, *Vecchio cinema italiano*, pag. 125.

IL CAVALIERE DELLA LIETA FIGURA

Regía: Ubaldo Maria Del Colle. - Interpreti: Giovanni Raicevich, il nano Gennarino. - Produzione: Lombardo, 1921.

Sebbene modellato sul tipo di Maciste, parte di quella schiera di giganti buoni, cavalieri senza macchia e senza paura, che mettono la loro forza fisica al servizio dei deboli e degli oppressi, che raddrizzano i torti e, attraverso una serie di mirabolanti peripezie, conducono in porto le piú disperate imprese, Giovanni Raicevich ebbe una sua caratteristica fisionomia. Nel *Cavaliere della lieta figura* è un atleta perseguitato dal fanatismo dei suoi ammiratori. Ha come segretario *Bull-dog*, un ometto piccolino, che fa quattrini permettendo ai «tifosi» di sbirciare Giovanni di soppiatto, mentre dorme. Svegliatosi, l'atleta chiede un libro al suo segretario, poi si mette in poltrona, s'addormenta di nuovo e sogna: è in viaggio col suo inseparabile *Bull-dog;* a cavallo si dirigono verso un castello per liberare una principessa che è trattenuta prigioniera di una masnada di briganti. Lungo il cammino si presentano al protagonista continue occasioni di mostrare, nelle piú curiose avventure, la sua forza e generosità. Liberata la principessa, va a capitare in un'isola di cannibali: ma anche qui la sua strapotenza spaventa e conquista gli indigeni, che lo fanno re. Ma tutto finisce al suo risveglio...

Bartolomeo Pagano, che sfruttò la sua popolarità in numerosi film a serie, è il capostipite che diede l'avvio a questo tipo di eroe forzuto, diffusosi poi largamente: ricordiamo tra gli altri «Galaor», «Ausonia», «Aiax».

E' tutto un genere, delizia specialmente delle platee giovanili e popolari, che, con varianti e modificazioni fiorirà e durerà piú a lungo d'ogni altro in Italia, per esaurirsi intorno al 1928, e morire insieme al cinema muto.

e. r. r.

IL GIGANTE DELLE DOLOMITI

Regía: Guido Brignone. - Interpreti: Bartolomeo Pagano (Maciste), Aldo Marus (Hans, nipote di Maciste), Hélène Lunda (Vanna Dardos). Produzione: Pittaluga, 1927.

Racconta Pastrone: «... difficile fu l'invenzione di Maciste. Occorreva un gigante dall'aspetto cordiale e simpatico, non terrificante come tutti i giganti della tradizione... Un pompiere di Milano dà buon affidamento per la fisionomia, ma è un filodrammatico. Un facchino di Trieste sarebbe l'ideale se non bevesse. Bocciato. Da Genova, finalmente, qualcuno segnala un «gamalo» del porto. Si chiama Bartolomeo Pagano, è un buon figliolo, la sua forza è eccezionale, sa sorridere luminosamente, possiede una magnifica dentatura ed è di una spaventosa ignoranza... Pagano venne a Torino; per la prima volta affrontava un viaggio importante...» (1).

Cosí nacque Maciste, un giorno del 1913, poco tempo prima che *Cabiria* entrasse in cantiere. E quello di Maciste fu anche un debutto clamoroso, di quelli che rimangono, se non nella storia, di certo nella cronaca. Narra ancora Pastrone, parlando della «prima» di *Cabiria*: «...Un commento orchestrale,

(1) *Vita laboriosa e geniale di Giovanni Pastrone* in: *Film*, Roma, 4, 11, 19 e 25 febbraio; 4 e marzo 1939.

eseguito da cento professori, commenta l'azione. La *Sinfonia del Fuoco* di Ildebrando Pizzetti aumenta il pathos della vicenda. Al Lirico di Milano, Maciste appare in persona sulla scena, con il volto tinto di nero, abbigliato in un fantastico abito a scacchi... ». Capita spesso di incontrare Maciste nel cinema muto italiano, quando, dopo il 1915, esso entra nella parabola discendente: il pubblico si era innamorato del « gigante », di questo attore non attore, forse perché trovava nei film da lui interpretati una genuinità che altri non avevano, un senso umano primitivo che dive e divi, al contrario di Maciste, avevano dimenticato.

In una rivista cinematografica del 1924 v'è una intervista con Maciste — che l'aveva concessa a un giornalista recatosi nella sua casa a Sant'Ilario Ligure, vicino a Nervi; e dall'intervista vien fuori il Maciste vero, « poco loquace e poco propenso alle confidenze, ma non per questo meno sorridente, meno comunicativo nella sua serenità. Un ligure nel senso piú schietto della parola. Ha del ligure la maschia figura e la gagliardía del corpo, la rude franchezza e la risolutezza... Tutta la sua parlata è infiorata e colorita; e quando egli vuol rendere un'immagine, un'idea, un concetto non trova di meglio che ricorrere alla natura per prendere a prestito una similitudine » (1). Un altro ricordo definisce abbastanza l'uomo, gli dà la nota caustica, come una pennellata di colore sulla monumentalità grigia ed opaca del « gigante » *tout court*: « ... fra quindici giorni divento *imperatore.* Soltanto a Torino e per lo schermo, mi creda: oh, Mussolini non deve temer nulla da me!... ». Ancora Pastrone conclude: « Il personaggio di Maciste fu epidemico. Si moltiplicò, da *Cabiria* in cento altri rivoli... ». Però, quando sopravvenne la crisi del muto e le pellicole italiane disfecero la gelatina, invendute e non proiettate, negli scaffali, l'ultimo a morire fu lui, Bartolomeo Pagano detto Maciste.

Il Gigante delle Dolomiti è appunto del 1927, sul finire della sua attività. Maciste vi interpreta la parte di una guida alpina alle prese con due avventurieri che cercano di rapire il segreto di un'invenzione. Grazie al suo intervento generoso e al suo disprezzo del pericolo i piani criminosi vengono sventati. I colpevoli sconteranno poi, tra le nevi e nella solitudine minacciosa della montagna, i loro misfatti. I suoi due ultimi film saranno *Gli ultimi Zar* e *Giuditta e Oloferne,* entrambi del 1928.

e. g.

PETROLINI

Selezione dai film: *Medico per forza, Nerone, Il cortile.*

NERONE. - Regía: Alessandro Blasetti. - Interpreti: Ettore Petrolini, Mercedes Brignone, Grazia del Rio. - Produzione: Cines, 1931.

IL CORTILE. - Regía: Carlo Campogalliani. - Interpreti: Ettore Petrolini, Dria Paola. - Produzione: Cines, 1931.

IL MEDICO PER FORZA. - Regía Carlo Campogalliani. - Interpreti: Ettore Petrolini, Letizia Quaranta, Tilde Mercandalli. - Produzione: Cines, 1932.

Nei ricordi personali di Petrolini è spesso una descrizione arguta del mondo in cui visse, quel mondo del varietà, del teatro, del cinema, e anche dei giornali e fogli umoristici, dai quali ebbe non pochi dispiaceri, tanto che un giorno, perduta la pazienza, irruppe come una furia nella redazione di « Marc'Aurelio », che lo aveva attaccato per il suo film da Molière: *Il medico per forza.*

Gli attori, i capogruppo, i generici del cinema, li coglie in una note-

(1) *Un'intervista con Maciste* in: *Rivista di notizie cinematografiche - Film Pittaluga,* anno II, n. 9-10, 1924, pagg. 44-45.

rella sul *Caffè Biffi*, stampata in *Al mio pubblico*: « E' un luogo di convegno dove gli eroi e i martiri dell'arte vanno ogni giorno (dalle 11 alle 13) a raccontare le proprie fortune o disgrazie e a dir male di tutto e di tutti con una buona fede ed una ingenuità incredibile. Sono divisi in gruppi: cinematografici — operettisti — una minima parte di artisti drammatici e qualche lirico. Ma sono dispostissimi ad invertire il loro genere con quello che offra possibilità di guadagnare. Cosí si vede talvolta il *cachet* cinematografico cantante lirico, il cantante lirico *cachet* cinematografico e via di seguito. A vederli cosí radunati in quelle ore si direbbe che essi discutano le sorti d'Italia o per lo meno da quel loro animarsi ed agitarsi dipenda l'equilibrio dello spettacolo italiano. Invece nulla. A volo si possono udire nomi e parole di questo genere: Me ne frego — Cines — Fono Roma — Mi pagherà la penale — E' un guitto — anticipo — triennio — federazione — Unit — Amato — Guazzoni — Capitani — Bluette — Libellule — Regini — Campanelli — Fineschi — Tiber — Trucchi — Blasetti — Cachet — America — Quattrocentomila lire — Duecentomila lire — Prestami cinque lire — Un caffè cameriere! Fra questi ve ne sono che covano in fondo all'anima qualche atroce rancore contro un capo comico, un agente teatrale o un giornalista... ».

Petrolini stesso non sfuggiva a questi rancori. « Una sola cosa non amava » dice il figlio Oreste « la critica, anche se i critici, dopo le inevitabili polemiche pubbliche o private, finivano tutti per diventargli amici ». Eppure — naturale contraddizione per lui — Petrolini stesso era un critico: non censore degli uomini di teatro o del cinema, dei poeti e dei letterati, ma del costume. Non scrivendone sui propri libri, che sono quasi florilegi dei suoi repertori scenici, ma improvvisando e volgendosi al pubblico, durante lo spettacolo quotidiano.

I registi, cosí detti, teatrali o cinematografici, li scambiava con gli scenotecnici, o, come diceva, con gli « scemotecnici ». « I registi che piú apprezzo? Palladio e Bibbiena ». Polemizzando con A. G. Bragaglia citava come regía il « genio di Duilio Cambellotti », che era però scenografo e non regista.

Ma il cinema del tempo di Petrolini — quello del film muto — offriva per altro riguardo ampia materia alla sua satira: erano gli attori come Alberto Collo e Roy d'Arcy, i grandi amatori che « passano e calpestano », sprezzanti e beffardi, coi capelli lucidi e la cravatta irresistibile, gridando « Champagne! ». Erano le attrici come Diana Karenne, « che attende di girare distesa su una pelle di leopardo »; come la Menichelli, « che guarda lontano lungo il mirino inesistente del bocchino interminabile »; come la De Fleuriel, « che sorride mostrando tre brillanti al posto dei denti che le mancano »; come la Francesca Bertini, che siede affranta al piano sfiorando la tastiera, per rialzarsi fremente e attaccarsi ai tendaggi delle alcove. « Cuori infranti e robusti divani » come scrive E. F. Palmieri in *Vecchio cinema italiano*, cogliendo saporosamente il mondo di queste « stelle », e come ripete Roberto Paolella nei saggi pubblicati su *Bianco e Nero* attorno allo stesso argomento.

E' il periodo buffo e decadente del *Lidaborellismo*, e Petrolini non manca di reagirvi con le sue strofette e coi suoi « belli », « misteriosi come Ghione », deridendo la falsità delle pose, e indicandone il ridicolo e la fatuità. Mario Bonnard, interprete con Lyda Borelli di *Ma l'amor mio non muore!* diretto nel 1913 da Mario Caserini, amico carissimo dell'attore, fu il modello da cui nacque *Gastone*.

« Ettore » scrive Bragaglia nella prefazione a *Nerone - Romani de Roma* « gli esagerò la effeminatezza, che in certo senso il soggetto aveva, pur essendo scevro di maggiori difetti. Tipico di Bonnard era il gesto frequente di carezzarsi il volto, e la eleganza assestatina, rifinita, con mille vezzi e capricci da snob. Mario Bonnard fu una grande musa per Petrolini. Dal suo modello iniziò la crociata contro i donzelli e le vergini fatue dei quartieri alti ».

Ai divi del cinema romano fece burle pungenti. Vedendo in teatro, dove recitava, Alberto Capozzi, uno dei grandi amatori dell'epoca, che era apparso con Mary Cleo Tarlarini nel film *Romanzo d'un giovane povero*, arrestò la recita per dire impertinenza che riguardava il Capozzi e la Karenne. Capozzi

si finse tranquillo e si sedette, poi sparí per entrare in palcoscenico all'improvviso durante il 47, *morto che parla,* mentre Petrolini, in ginocchio, invocava il suo angelo protettore: «Angiolino!». «Capozzi — è ancora Bragaglia che racconta — avanzò, gli batté la mano sulla spalla, e con flemma pronunziò: «A me, 'ste cose non me le devi dí» e tornò via. Petrolini, restato di sasso, riparò presto col suo infallibile brio, tanto piú che in quella scena trovavasi a contatto col Paradiso e coi Santi protettori suoi».

Il film *Ma l'amor mio non muore!,* che in quegli anni fece molto chiasso, suggerí a Petrolini una divertente parodia in versi e musica; la quale colpí, come doveva, nel segno.

Tutto muore quaggiú! Muore l'insetto
muore il cane, il cavallo ed il cammello,
muore il rospo, la pecora e il capretto,
muore il pesce, il mammifero e l'uccello;
muore la pianta, la radice e il fiore...
...Ma l'amor mio, ma l'amor mio non muore!
Era di maggio é c'erano le rose
quando la vidi per la prima volta.
Le dissi: «T'amo!» e lei non mi rispose.
Allor le sussurrai: «Fermati e ascolta».
Sono quasi le sette, e il giorno muore...
...ma l'amor mio, ma l'amor mio non muore!

Mario Bonnard, che nel film era protagonista, non s'impermalí della nuova creazione dell'attore; anzi, passato alla regía, lo chiamò presto a interpretare il suo *Mentre il pubblico ride.* Questa fu, dopo *Petrolini disperato per eccesso di buon umore* (1913, Latium Film) la seconda apparizione di Petrolini nel film muto. Ma nel 1930 Stefano Pittaluga, direttore della Cines, chiama il popolare attore romano sullo schermo per una serie di film sonori. Il primo film della Cines è *La canzone dell'amore,* di Gennaro Righelli, da una novella di Luigi Pirandello. Seguono *Nerone* diretto da Alessandro Blasetti, dove Petrolini porta una delle sue parodie piú famose, *Il medico per forza* e *Cortile* diretti da Carlo Campogalliani, dove — nel primo — Petrolini impersona l'immortale Sganarello, e — nel secondo — è Raffaele, il cieco cantastorie di F. M. Martini.

Nel cinema — come scrive Mario Corsi nella sua *Vita di Petrolini* — l'attore entra da padrone servendosene in maniera tutta propria. Non v'è che lui, come nel suo teatro: bene in vista fra quei tre o quattro che devono fargli da eccitatori, da fornitori di spunti per il suo prepotente monologo. Nei tre film è tutto il Petrolini della scena: con la mutevole maschera, gli occhi che ammiccano ed accentuano le parole, la voce cangiante dai toni nasali e caratteristici romani, i motti salaci e burleschi così come glieli suggerisce l'improvvisazione. Specialmente in *Nerone,* che è riproduzione di uno spettacolo teatrale, v'è Petrolini nelle sue creazioni piú gustose: Pulcinella e Gastone, Fortunello e l'imperatore incendiario e poeta. E rivedendo tale pellicola noi troviamo anche l'unico e autentico documentario ove si conserva la maschera e la fiamma vitale di questo «ultimo grandissimo erede della italiana commedia dell'arte» come lo chiamò Ettore Romagnoli in una lapide; il quale, disse Trilussa, «creò osservando ed eternò ridendo».

m. v.

RUBACUORI

Regía: Guido Brignone. - Interpreti: Armando Falconi, Grazia Del Rio, Tina Lattanzi. - Produzione: Cines, Roma, 1931.

Tipi come Za-la-Mort e Pepé (Gabin), come Tom Mix e Niki (Stroheim), come Valentino e come Charlot, sono le vere maschere di quella moderna «com-

media dell'arte» che è, almeno nella sua età ingenua, il cinema. Ma quante altre maschere minori non si potrebbero aggiungere a quelle piú famose, perché conosciute in tutto il mondo? Tra esse, metterei quella del vecchio «Rubacuori», del maturo ganimede dal sorriso eterno sulle labbra, dalle cravatte scintillanti, dai capelli profumati, giocatore alle corse — ma senza eccessiva passione — sempre attento al passaggio di una bella donna, pronto ad inseguirla e a corteggiarla; strenuo combattente (anno 1931) per la conquista del bel sesso, che è suo solo motivo di lavoro, mentre ogni altro suo gesto non tende che al conforto e al riposo.

Combattente spesso soccombente, sol che la sua protetta, la sua corteggiata, conosca un giovanottino meno brillante, meno ricco, meno profumato, ma... giovane!

Questa «maschera» fu disegnata da Armando Falconi, principalmente in tre film: *Rubacuori* (1931), *Patatrac* di Gennaro Righelli (1931), *Ultima avventura* di Mario Camerini (1932).

Era il momento della rivoluzione del sonoro, delle risorgenti cinematografie minori non destinate, per il momento, che a riconquistare il mercato interno, con l'aiuto della «parola»: per ora il cinema italiano non avrebbe potuto fare di piú, e vincere, come prima, le sue battaglie all'estero. Ecco perché il «Rubacuori» disegnato da Armando Falconi rimase un prodotto locale, una caratteristica del nostro cinema 1931-35, quello, cosí infamato, dei «telefoni bianchi», che il nostro ganimede — siamo certi — contribuirà, in minima parte, a riabilitare, anche se il cinema italiano d'oggi ha buoni motivi per essere fiero delle sue esperienze realistiche.

m. v.

LA CANZONE DELL'AMORE

Da una novella di L. Pirandello. - Regía: Gennaro Righelli. - Musica di Bixio. - Operatori: Arata e Terzano. - Scenografia: Medin e Montori. - Interpreti: Dria Paola (Lucia), Isa Pola (Anna), Olga Capri (la vicina), Elio Steiner (Enrico), Camillo Pilotto (Alberto Giordani), Fulvio Testi (Giocondo). - Produzione: Pittaluga-Cines, Roma, 1930.

Alleluja di Vidor, *L'Angelo Azzurro* di Sternberg correvan già il mondo, perfettamente rivelando la funzione e il valore del suono, da poco introdotto nella tecnica cinematografica, quando *La canzone dell'amore* apparve a dimostrare che la lezione non era stata del tutto inutile ai registi italiani. Il principale motivo di interesse di questo film (con il quale si iniziava, nel 1929, l'attività della Cines) fu, infatti, la naturalezza con cui la musica e la parola si inserivano nella sua trama e nel suo ritmo. Non si trattava di una grande opera, ma del primo film sonoro italiano. Desunto da un racconto di Pirandello, ma profondamente alterato, il soggetto s'era svigorito in un clima patetico cui non erano estranee le suggestioni ancor vive di *Addio giovinezza!*, le sue nostalgie goliardiche; ma qui esse cedevano alla facilità di una melodia sin troppo insistita e dolce: vecchio vizio di quello che si è voluto chiamare l'«intimismo del cinema italiano», la sua costante debolezza.

Gracile eppur non priva di momenti felici, di una grazia da romanzo rosa, *La canzone dell'amore* appartiene a quel genere fortunato, sebbene manierato, in cui un certo filone del cinema italiano si definí, negli anni della Cines; e che Camerini portò, talvolta genialmente, allo stile. Fedele alla pittura di ambienti e di costumi tipicamente propri della piccola borghesia italiana, questo «genere» conserva oggi un carattere per molti aspetti interessante: documento di una particolare psicologia, di una particolare tendenza a tingere anche il dramma con i colori dell'idillio, che marcarono il gusto del pubblico, e soprattutto dei cineasti, appunto in quegli anni.

La canzone dell'amore fu un film popolare. Piacque il visino gentile di

Dria Paola nelle vesti di Lucia, la piccola innamorata di un biondo musicista contesole da un'altra donna; piacque la dedizione al bimbo che la madre lontana, e morta all'inizio della storia, aveva avuto da un amante di cui ella aveva sempre ignorato l'esistenza. Piacque la sua conseguente rinunzia al proprio amore, e il premio finale che doveva toccarle quando il ricco padre del bambino compariva a portarselo con sé, ed ella, disperata e presso ad uccidersi ritrovava la salvezza nelle braccia dell'amato, ritornato a lei; e piacque la canzone ch'egli, ancora studente, le aveva dedicata, e il cui motivo accompagnava il racconto. *La Canzone dell'amore* fu il film di Righelli che il pubblico e la critica accolsero con il maggior favore. Decadde col decadere della canzonetta cui si sosteneva: dopo una stagione, come avviene di tutte le canzoni. Ma ne conserva oggi, nei brani migliori, l'appassito profumo.

Gennaro Righelli è stato uno dei fondatori della Cines e ne ha diretto il primo film, *La canzone dell'amore, nel* 1929. Ma già dal 1917 si era affermato come regista; e in un trentennio di lavoro aveva firmato una cinquantina di film. Fra i piú notevoli si ricordano: *La casa sotto la neve,* del 1922; *Transatlantico,* del 1926; *La canzone dell'amore* e *La scala,* del 1929-30; *Patatrac,* del 1931; *Aria del continente,* del 1935; *L'allegro cantante* e *Voce senza volto,* del 1938; *Il barone Corbò* e *Le educande di Saint Cyr,* del 1939. Dopo la guerra aveva girato *Abbasso la miseria, Abbasso la ricchezza,* e nel 1947, l'anno della sua morte, *Il corriere del re.*

g. v.

IL CANALE DEGLI ANGELI

Regía: Francesco Pasinetti. - Soggetto di P. M. Pasinetti. - Direttore di produzione: Belisario Randone. - Fotografia: Giulio De Luca. - Musica: Gino Gorini e Nino Sanzogno. - Scenografia: Renato Viola, Nino Maccarones. - Montaggio: Giorgio Simonelli. - Assistente generale: Renato Spinotti. - Aiuti: Gastone Toschi, Rinaldo Dal Fabbro. - Interpreti: Maurizio D'Ancora (il capitano), Anna Ariani (Anna), Ugo Gracci (Daniele), Pino Locchi (il bambino), Nina Simonetti (Gina), Aldo Rinaldi (Aldo). - Produzione: Venezia-Film - Pasinetti, 1934.

Un giovane marinaio che, in attesa di potersi imbarcare su un piroscafo di linea, si adatta a fare il controllore sui vaporetti veneziani, è attratto dalla silenziosa malinconia di Anna, moglie di un operaio che lavora su una draga. Questi un giorno resta vittima di un infortunio; è necessaria una degenza in ospedale. Ne esce zoppicante. La moglie, in una festa da ballo popolare, danza col giovane «capitano», che a un tratto la bacia: testimone della scena, il figlioletto di Anna, un piccino di sei anni, intuisce cose piú grandi di lui, e angosciato fugge a casa, mentre la mamma, tristemente sorridendo, ascolta le parole del giovane marinaio. Ma l'angoscia opprime il piccolo, che alla sera è febbricitante. Anna è divisa fra l'amore per il suo bimbo, la coscienza della sofferenza che imporrebbe all'onesto, fiducioso Daniele, e il desiderio di un'evasione alla sua vita troppo monotona e triste. Tutto si risolve, alfine, con la partenza del «capitano», il quale si imbarca su di un grande piroscafo, avendo compreso che la breve vicenda del suo amore deve essere chiusa coraggiosamente, per sempre.

* * *

Riesce difficile oggi giudicare il primo film, l'unico film a soggetto di Francesco Pasinetti, opera giovanile, dalla quale traspare soprattutto il senso della misura, quel quasi morboso rifuggire da ogni retorica del gesto, quella aspirazione a una recitazione che si serva il meno possibile della parola. Rare

parole, che risuonano vaghe, avvolte di silenzi, di muti pensieri, di sentimenti inespressi, quasi ringoiati (Anna), o timidamente accennati, senza speranza (il capitano), semplicemente detti, nell'ingenua fiducia della dolce pacata consuetudine famigliare (Daniele), crudamente sofferti nel chiuso del piccolo cuore ferito (il bambino). Figure isolate e sofferenti, umanità segreta e melanconica, attesa di avvenimenti impossibili e, in fondo, nemmeno sperati. Una vicenda tenue, svolta tutta per accenni, e timidamente recitata da attori in parte non professionisti, i quali per staccarsi dai «modi» convenzionali, cercavano, senza ancora riuscirvi, una semplicità, una sobrietà che «dicesse» la vita. Questa prova giovanile del compianto Pasinetti, che tanto valida misura delle sue qualità di uomo del cinema seppe dare in seguito in numerosi, importanti documentari, se non raggiunge quella compiutezza, quella forza di espressione che, con mezzi puramente visivi, cinematografici, Pasinetti saprà raggiungere, per esempio, in *Venezia minore* o in *Piazza San Marco*, nel *Giorno della Salute* e in *Città sull'acqua*, mostra tuttavia un'attenzione aperta alle esperienze tecniche piú valide, usate come mezzo espressivo: il montaggio per analogia, usato con acutezza e senza sfoggio, il taglio obliquo di certe scene piú drammatiche, di una drammaticità senza gesti nè grida, tutta nei fatti, e quel mostrarci la barella, che trasporta il ferito, per mezzo dell'ombra proiettata sul fianco della draga, rivelano una intelligente assimilazione dei mezzi cinematografici piú schietti. L'amore per la sua Venezia, una Venezia assai diversa da quella oleografica cara ai turisti di tutto il mondo, si rivela qui nell'attenzione verso quegli aspetti «umani» di una città cosí fantastica da apparire sovrumana, leggendaria. Ci riporta ad una visione senza sfarzo della equorea vastità che la avvolge, del suo ampio tranquillo orizzonte, nel quale il tempo pare dissolversi, svegliato a tratti dall'urlo delle sirene dei piroscafi.

e. r. r.

SECONDA B

Regía: Goffredo Alessandrini - Fotografia: Carlo Montuori - Musica: Virgilio Ranzato - Costumi: Gino C. Sensani - Interpreti: Maria Denis, Sergio Tofano, Ugo Ceseri, Dina Perbellini, Cesare Zoppetti - Produzione: I.C.A.R. - Pittaluga, 1934.

Contribuí lo stile di Sergio Tofano, attore fra i piú intelligenti e modesti di cui si sia valso il cinema italiano, a fare di *Seconda B* un ottimo film. Il regista parve uniformarsi alla naturale discrezione della sua stecchita e commovente figura, non cedette alla retorica in cui sarebbe stato facile scivolare raccontando falti cosí amaramente, ma anche cosí banalmente, romantici. E' Tofano il protagonista: Tofano professore in un convitto di ragazze, sentimentale e candido di quel particolare candore che distingue certi esseri umani dagli altri, quelli che vivono poggiando i piedi sulla terra. E' lui il timido uomo segretamente innamorato di una professoressa sua collega, al quale una bella allieva, i cui occhi splendono della bruna malizia di Maria Denis, vuol giocare un perfido tiro. Simulando amore per il povero insegnante riesce a stordirlo, a renderlo per un istante dimentico di sé; ma al momento in cui egli s'abbandona a parlarle d'amore, un coro di risate gli rivela crudelmente che s'era trattato soltanto d'una beffa combinata da tutte le ragazze insieme.

In un recente film francese, una situazione affine induce il professore al suicidio; ma il cinema italiano, per alcuni anni, non volle rappresentare che la vita in rosa. Cosí Tofano visse, salvato e amato dalla gentile collega per la quale spasimava, e che aveva avuto la fermezza di umiliare di fronte a tutti (lasciando poi il proprio posto) la sciocca adescatrice.

Il film fu giudicato morboso; resta infatti pervaso di un sentimentalismo elementare, non sempre riscattato nell'acutezza psicologica; ma i suoi limiti si confondono con la sua «misura» e non costituiscono difetto. Immagini nitide e scene sobrie conferiscono pregio alla forma di quest'operetta minore in cui si riconosce la mano di un regista già scaltrito a un mestiere cui sembrano difficili da evitare ridondanze e gesti: un regista capace di poesia. Un film cosí discreto non sollecitava applausi, ma ebbe consensi. Fu tra i primi, e tra i migliori, a fissare alcune caratteristiche del cinema italiano di quegli anni, un certo suo gusto; e l'accento gozzaniano che gli conferiva l'epoca scelta (forse per un inconscio bisogno d'evasione) a situare la vicenda, quel «principio di secolo» che i gustosi costumi di Gino C. Sensani evocavano, compose in lirica unità sentimenti e figure della gentile novella.

Goffredo Alessandrini è fra i piú noti registi italiani viventi. Prima di realizzare *Seconda B* aveva curato l'edizione italiana di un fortunatissimo film tedesco, *La segretaria privata* (1931). Nel 1936 diresse un film su *Don Bosco*, e *Cavalleria*, che va considerato fra le sue opere migliori. Seguirono nel 1938, *Luciano Serra pilota* e *La vedova;* nel 1939, *Abuna Messias;* nel 1940, *Caravaggio;* nel 1941, *Nozze di Sangue;* nel 1942, *Giarabub, Noi vivi, Addio Kira;* nel 1943, *Lettere al Sottotenente.* Dopo la guerra girò: *Furia, L'Ebreo Errante, Lo sparviero del Nilo,* e iniziò *Camicie Rosse,* con Anna Magnani; ma questo film non fu condotto a termine.

g. v.

PALIO

Regía: Alessandro Blasetti - Direttore di produzione: Baldassarre Negroni - Soggetto: Luigi Bonelli - Sceneggiatura: Gian Bistolfi - Scenografia: A. Busiri Vici, Tullio Rossi, Roberto Rustichelli - Musica: Felice Lattuada - Fotografia: Anchise Brizzi, Gennaro Gengarelli - Fonico: Giovanni Paris - Interpreti: Leda Gloria, Guido Celano, Ugo Ceseri, Laura Nucci, Mario Ferrari, Mara Dussia, Mario Brizzolari, Vasco Creti, Gino Viotti, Ugo Gracci, Umberto Sacripante.

A Siena, nei giorni precedenti la disputa del Palio. La città è in fermento; non si vive che nell'attesa del gran giorno, e nelle varie contrade fervono i preparativi, si rinnovano le tradizionali rivalità, si formano le squadre, si eleggono i fantini, scelti tra i piú vigorosi butteri di Maremma.

Nell'osteria del Fantino, ritrovo dei piú accaniti sostenitori della contrada della Lupa, arriva Zarre, un giovane buttero che già altre volte ha conseguito la palma della vittoria pei colori della Lupa. Accolto festosamente, egli accetta di nuovo l'incarico; poi prende in disparte Fiora, che è a servizio nell'osteria, e le chiede se vuole sposarlo al piú presto. La risposta — dice la ragazza — la avrà dopo il Palio.

Ma nell'osteria è arrivato un altro fantino, Bachicche, che serba sul volto il segno visibile e nell'animo il nascosto livore di una nerbata infertagli l'anno precedente, durante la corsa, da Zarre: egli cova in segreto la vendetta.

La sera, in casa della contessa patrona della contrada della Lupa, arrivano Fiora e altre ragazze, che portano i costumi per il Palio. All'uscita Fiora vien fermata dal dottore, un amico della contessa, che già l'ha adocchiata all'osteria, e la corteggia. La ragazza si schermisce, e in tono scherzoso gli dice ch'egli potrà sperare solo se Zarre non vincerà il Palio. Zarre, che da lontano ha assi-

stito al colloquio, se ne va in giro per la città, in preda alla gelosia: incontrata una brigata di amici, si lascia trascinare al caffè-concerto; qui Liliana, « sciantosa » da strapazzo, al termine del suo numero fa il giro della sala e, tra gli applausi generali, bacia Zarre, futuro vincitore del Palio, preferendolo a Bachicche. Aumenta il livore in costui, e a dargli corda sopravviene il dottore che, accettato di essere il capitano della Civetta — la contrada per cui corre Bachicche — prepara un tranello per Zarre: dopo un vano tentativo di corruzione, dà incarico alla sciantosa di trascinarsi in camera Zarre la notte prima della corsa. Liliana interviene alla festa che, alla vigilia del Palio, riunisce gli uomini della Lupa nel cortile del palazzo della Contessa, e con tono invitante dà a Zarre la chiave della propria camera. Ma Bachicche vuole andare piú in là del dottore: e quando Zarre, sfuggito alla guardia dei suoi patroni, si avvia di soppiatto dalla canzonettista, è assalito da quelli della Civetta e bastonato.

Il giorno del Palio Zarre è introvabile; quando si viene a sapere della disavventura occorsagli, e della sua impossibilità a partecipare al Palio, la disperazione assale i fedeli della Lupa, costretti a ricorrere all'ultimo momento a Saragiòlo, fantino becero e scimunito, che dà solo affidamento di arrivare ultimo. Bachicche trionfa. Il Palio sta per cominciare: piazza del Campo è gremita di folla esultante; i gonfaloni garriscono al vento, i fantini, negli sgargianti costumi medievali, sfilano solennemente per la piazza.

Nell'ospedale giungono a Zarre gli echi della festa: i rintocchi del campanone paiono trafiggergli il petto. Come in preda al delirio egli cerca di levarsi dal letto: vuol correre in piazza, vuol montare a cavallo, correre e vincere il Palio. Invano cercano di calmarlo; alla fine il dottore medesimo, che ha saputo della disperazione di Fiora ed è pentito del male sia pure involontariamente provocato, gli dà il permesso di alzarsi. Trascinato a braccia, Zarre è condotto in Piazza del Campo, vestito in fretta del costume della Lupa, issato a cavallo: la esultanza dei « lupaioli » prorompe, alla vista del loro fantino.

Ha inizio la corsa. E intanto Fiora, ignara, vaga per le strade deserte di Siena; alla indignazione per l'infedeltà di Zarre è subentrato in lei il dolore per le sue condizioni e per la sua esclusione dal Palio: sa quanto egli tenesse a vincere quella corsa, alla quale si era preparato tutto l'anno, e che questa volta avrebbe dovuto assumere un significato particolare, quasi di suggello al loro amore. Sfinita, si accascia davanti a una edicola della Madonna, e resta in preghiera. Ed ecco che un festoso vociare la riscuote: Zarre, galoppando con impeto gagliardo, sta superando tutti i concorrenti; sono in testa lui e Bachicche, pari a pari, e nel finale convulso si contendono a colpi di frusta la vittoria; ma sul traguardo è primo Zarre, da trionfatore.

La folla invade la pista. Zarre è sollevato in alto, portato in trionfo; cantando l'inno della vittoria i lupaioli iniziano la sfilata per le vie della loro contrada: e Fiora, intuito dalle grida che Zarre ha corso, e vinto, si fa incontro al corteo. I due giovani si abbracciano, il dolore di Fiora si tramuta in pianto di gioia.

Con *Palio* Blasetti tenta un contemperamento della duplice vena che a volta a volta ha condizionato la sua singolare e discontinua attività di regista: la vena realistica, popolaresca, attenta alla rappresentazione precisa e saporosa di piccoli accadimenti quotidiani, di fatti anonimi riscattati da un'arguta vivezza di espressione, e la vena pomposa e magniloquente, anelante all'affresco grandioso ma risolventesi spesso in edonistico barocchismo. Verso il primo approdo lo spingeva, oltre tutto, il clima fervido instaurato alla Cines, negli anni dell'avvento del sonoro, dal manipolo coraggioso di uomini che cercavano le vie del rinnovamento del cinema italiano — e dei quali Blasetti appunto, con *Sole*, era stato un antesignano entusiasta —; alla riva opposta lo induceva il genere stesso del soggetto, la rievocazione del Palio tradizionale, col suo colore, con gli

smaglianti costumi, i gonfaloni e le bandiere, la folla tumultuante, e la sfilata, e la corsa in Piazza del Campo.

Non sempre — si direbbe — il contemperamento tra le due esigenze si realizza, nel film, con quella stessa felice intuizione che condurrà, un anno piú tardi, al risultato mirabile di *1860;* in *Palio* si riscontra un evidente squilibrio fra la parte narrativa, condotta con un certo garbo e discrezione nel disegno dei due giovani protagonisti, ma che eccede in provincialesco macchiettismo per quanto riguarda le figure di contorno o cade in abusati cliché nelle scene salottiere — francamente brutte — e la parte rievocativa del Palio, nella determinazione di quell'atmosfera di acceso entusiasmo e di fervidi antagonismi che è propria di Siena nei giorni della vigilia. Nella evocazione di tale ambiente Blasetti trova le sue note piú felici; e la parte finale del film — con il felice contrasto dell'entusiasmo chiassoso della piazza affollata e la silenziosa tristezza delle stradine per le quali si aggira smarrita la ragazza — è quella senza dubbio a cui meglio si affida, ancor oggi, il ricordo di quest'opera per tanti aspetti minore nella carriera di Blasetti.

g. ci.

UOMINI CHE MASCALZONI

Regía: Mario Camerini - Soggetto: Aldo De Benedetti - Sceneggiatura: Aldo De Benedetti, Mario Camerini, Mario Soldati - Ispettore di produzione: Carlo J. Bassoli - Fotografia: Massimo Terzano - Scenografia: Gastone Medin - Musica: Cesare Andrea Bixio, Armando Fragna - Tecnico del suono: Pietro Cavazzuti - Montaggio: Fernando Tropea - Attori: Vittorio De Sica, Lia Franca, Cesare Zoppetti - Produzione: Cines, 1932

Mariuccia, figlia di un conducente di taxi, Tadini, è commessa in una profumeria del centro di Milano. Una mattina, recandosi al lavoro incontra Bruno, autista privato di un ricco industriale, che la segue in bicicletta. All'uscita dal negozio Mariuccia ha la sorpresa di rivederlo a bordo di una lussuosa macchina: egli la invita a fare una gita ai laghi, e la ragazza prima indecisa, finisce per accettare.

Ma mentre la coppia si trova in un'osteria, sopravviene la moglie dell'industriale, anche lei in gita ai laghi con alcune amiche: e Bruno, che aveva detto al padrone che la macchina per quel giorno era guasta, è costretto a riaccompagnarla in città, abbandonando Mariuccia, ma con l'intenzione di venire a riprenderla appena possibile. Sulla strada del ritorno, che egli percorre a grande velocità, investe un carretto ed è costretto a recarsi in questura.

Mariuccia, rimasta solo e senza il denaro sufficiente a pagare le consumazioni, trova comprensione nella padrona dell'osteria, la quale, dopo averle fatto passare la notte presso di lei, la fa riaccompagnare la mattina dopo a Milano su di un camioncino guidato dal proprio figlio, in tempo prima che torni a casa il Tadini, come al solito.

Bruno, licenziato dall'industriale, torna da Mariuccia, la quale, benché già innamorata di lui, lo respinge. Dopo una serie di sfortunate inserzioni in cerca di lavoro, Bruno accetta un posto come autista privato: il suo nuovo padrone conosce Mariuccia e la invita sulla macchina. La ragazza accetta per ingelosire Bruno, il quale, infastidito si licenzia lasciando nei guai il suo galante padrone che non sa guidare. Mariuccia lo segue in un bar: e quando Bruno la offende dicendole che per lei « ci vogliono i signori » se ne va piangendo.

Mariuccia lavora adesso alla Fiera Campionaria: Bruno, che l'ha ritrovata, si riconcilia con lei, e la ragazza, aiutata da un'amica che le fa conoscere un personaggio influente, gli procura un posto alla Fiera. Quindi, per dimostrarsi riconoscente verso quest'ultimo, che ha trovato lavoro al suo «parente», si reca in comitiva al ristorante della Fiera. Bruno, all'insaputa di tutti, felice della nuova occupazione va a prendere Mariuccia al termine della giornata: un'altra commessa, adibita alla vendita di caramelle, la quale lo aveva già adocchiato precedentemente, gli riferisce che Mariuccia si è recata al Parco dei divertimenti in galante compagnia. Con tale ragazza Bruno si reca sul posto, dove cerca in tutti i modi di farsi vedere da Mariuccia con la sua nuova «conquista». Mariuccia disperata si allontana in lacrime, abbandonando improvvisamente la compagnia, e Bruno la segue lasciando a sua volta la ragazza delle caramelle.

Su un taxi, Mariuccia mostra piangendo a Bruno un biglietto ricevuto dalla sua amica, la prova della sua innocenza: ella aveva accettato l'invito del personaggio influente solo per non danneggiare Bruno. Il giovanotto, ormai convinto, le chiede di sposarla: il taxi, guidato dal padre di Mariuccia, che ha assistito a tutta la scena, si ferma, e i tre vanno a bere in un bar. Quando la ragazza felice è rientrata in casa, Tadini risale in taxi, presentando Bruno ai nuovi clienti come suo genero.

Presentato al I Festival Internazionale d'Arte cinematografica di Venezia, *Gli uomini che mascalzoni!* offre lo spunto a qualche critico per parlare di rinascita della cinematografia italiana. Qualche mese prima s'era già parlato di rinascita: si trattava di rinascita ufficiale, di rinascita decretata e avvalorata da inaugurazioni di stabilimenti (Cines in Via Vejo, Caesar in Circonvallazione Appia). La cinematografia italiana risorgeva. Il sonoro aveva imposto una nuova attrezzatura, s'era dimostrato impossibile il sistema delle plurime versioni dei film instaurato a Joinville, ci si accorgeva che il cosidetto periodo aureo della cinematografia muta si basava su fatti del tutto occasionali e tutta la impostazione del vecchio cinema era, in fondo, sbagliata. Non erano opere d'arte i grossi film del muto; bisognava fare qualcosa di nuovo. Si sarebbe inaugurata la nuova cinematografia sonora con un film dal titolo di circostanza: *Resurrectio*, affidato alla regía del quasi esordiente Alessandro Blasetti. Ma il film non riuscí quale doveva essere e lo stesso regista non ci credette piú. Cosí il cinema sonoro italiano ebbe inizio con *La canzone dell'amore* di Gennaro Righelli il cui successo fu particolarmente dovuto al fatto che si trattava del primo film sonoro. Era il 1930.

Blasetti era a Roma, altri registi del vecchio cinema si trovavano chi in Germania, chi in Francia. Tra gli altri, qui, Amleto Palermi e Camerini. Palermi inaugurò contemporaneamente a Friedrich Feher gli stabilimenti Caesar, Camerini si unì agli altri della Cines. *Figaro e la sua gran giornata* (1931) è già considerato un film importante, pieno di gusto. Ma ecco che *Gli uomini che mascalzoni!* realizzato poco dopo contribuisce a dare la misura delle risorse del regista e a far dichiarare che questo è il tono del cinema italiano, autentico, genuino, vivo.

Non credevano troppo in questo tipo di film i produttori del tempo. A Venezia infatti dove ufficialmente è presentato *Gli uomini che mascalzoni!* si aggiungono, ufficiosamente *Due cuori felici* diretto da Baldassarre Negroni e *La telefonista* diretto da Nunzio Malasomma. Si tratta di «rifacimenti» di film tedeschi, di carattere operettistico. I produttori credono di più ai motivi musicali di Otto Strancky che a quelli di C. A. Bixio. Ma il successo della facilmente orecchiabile canzone «Parlami d'amore Mariú» dimostra tuttavia il contrario. Eppure la strada iniziata da Camerini con *Gli uomini che mascalzoni!* non viene ripresa, in certo senso, che più tardi. Vi sono negli anni seguenti, isolati tentativi di ambientazioni dal vero, tentativi di rivelare aspetti più o meno inediti di paesaggio e di ambiente.

L'azione del film si svolge alla Fiera di Milano. Il dialogo è contenuto entro certi limiti, talvolta Camerini usa accorgimenti specifici per ovviare il dialogo diretto, risolvendo per esempio una passeggiata col mostrare, soggetti-

vamente, dal loro punto di vista, il movimento dei personaggi. Peraltro egli si vale di tutte le risorse degli attori. Vittorio De Sica è qui ad uno dei suoi primi film e rivela non poche risorse. Lia Franca era apparsa in *Resurrectio* ma nessuno se n'era accordo. Camerini la rende semplice, umana. Da Cesare Zoppetti, buon caratterista, trae alcuni toni patetici.

Trattasi di un film condotto con straordinaria misura, dalla recitazione ben concertata, che offre la dimostrazione delle qualità di un regista e un'impronta del cinema italiano.

Mario Camerini è nato a Roma il 6 febbraio 1895. Laureatosi in giurisprudenza si avvia al cinema collaborando dapprima con Augusto Genina. E' sceneggiatore di *Tre meno due* (1920). Debutta come regista con *Jolly* (1923). Realizza quindi trentadue film, alcuni dei quali su soggetto proprio, per altri basandosi su opere celebri (*I promessi sposi, La figlia del Capitano*) o su soggetti originali di Cesare Zavattini e di altri. In genere preferisce i toni sommessi, in minore. I suoi film sono pervasi di squisite sfrumature psicologiche. Sempre collabora alla sceneggiatura dei film e cura personalmente, da una decina di anni, il montaggio. La sua tecnica è precisa, esatta.

Nella guida degli attori è quanto mai sorvegliato. Tra i suoi film non pochi rappresentano la parte migliore del cinema italiano.

f. p.

Documentazioni

Mi confesserò

La Direzione di *In Penombra* vuole che parli di me stesso, di quanto ho tentato e fatto nel campo del cinematografo e del *metodo* che ho seguito: vuole in altre parole il mio *credo*. Sono come un condannato senza attenuanti: ho fatto del cinematografo, dunque debbo scontare la mia... confessione. Il buon Dio mi perdoni se peccherò di immodestia!

Lascio ad altri, se ne avranno voglia, il compito di tracciare la mia biografia, con albero genealogico, date, documenti, prodigi d'infanzia, ecc. Credo e spero che *In Penombra* non vorrà classificarmi tra gl'« Immortali » e che, pel momento, i lettori, desiderando leggere una *Vita*, sceglieranno quella di Benvenuto Cellini, e desiderando leggerne parecchie, quelle del Vasari, tanto per rimanere nel campo dell'arte. Piuttosto che alla mia, accennerò all'infanzia del cinematografo: parlo di 12 o 14 anni fa. Il cinematografo era allora « bambinello ancor » e portava il sottanino corto: due o trecento metri di lunghezza al massimo... Le code di tre o quattromila metri — il lungo metraggio, come si dice in gergo filmistico — erano di là da venire. Si costruivano pazientemente, faticosamente dei minuscoli film, privi di ogni pretesa, è vero, ed anche d'ogni buon gusto artistico: e parevano prodigi. Fu assistendo all'esecuzione di uno di questi primitivi saggi del cinematografo, mentre decoravo col Ballester il salone del « Cinema Moderno » del Cav. Alberini, che fui preso dal desiderio vivissimo di dedicare un po' della mia attività a questa nascente forma, non ancora assurta agli onori ed al titolo d'arte, ma che a me pareva avesse certi notevoli rapporti con la pittura. Tradii cosí per la prima volta pennelli e colori, costruendo, coi mezzi elementari d'allora e con la mia inesperienza, qualche piccolo film di carattere campestre: erano povere cose, ma valsero a persuadermi che molto di piú e molto di meglio si poteva fare.

Entrai in una Casa editrice, venuta su allora e che si è trasformata via via sino a raggiungere uno dei primissimi posti nella cinematografia mondiale: la *Cines*. Per alcuni anni dovetti anch'io seguire la corrente. Mi tormentavo in vani conati. Vedevo altri a piú

vasti orizzonti alla cinematografia: ma allora si rideva ancora quando qualcuno osava parlare d'arte applicata al cinematografo. Passavo per un utopista, un poeta... io che nella cinematografia vedevo la fusione di tutte le arti, dei colori, della mimica... Pensavo: il cinematografo, a differenza grande del teatro, consentirà di abbracciare e dare visioni di campi vastissimi; potrà non avere quasi limitazioni, cosí da spezzare le tradizionali pastoie dell'unità di tempo e di luogo; potrà, attraverso momenti sintetici, e rappresentativi, ricostruire grandi figure e l'ambiente in cui si mossero, insomma tutto un mondo... Ma i mezzi mancavano. Proprio in quegli anni *Quo vadis?* del Sienkiewicz aveva raggiunto una diffusione cui forse nessun altro romanzo s'è neppure avvicinato. Vagheggiai l'idea di tradurre sullo schermo quella grande visione dell'età imperiale di Roma: e ne preparai uno scenario. Ma per oltre due anni rimase a dormire nel fondo di un cassetto. Quando proponevo l'impresa, sentivo rispondermi che il *Quo vadis?* non poteva destare interesse e non avrebbe incontrato il favore del pubblico, il quale voleva drammetti moderni, d'effetto o d'effettaccio, ecc., ecc.. Le mie molte insistenze però toccarono il segno; piú per fare a me uno speciale favore che per altro, si consentí al progetto. Ed io mi accinsi al lavoro. I mezzi erano limitatissimi: a volte mi mancavano gli scenari, a volte persino i costumi. Ricordo di un espediente cui dovetti ricorrere un giorno per far agire delle piccole masse nello sfondo d'un quadro, masse a cui mancavano i costumi adatti. Ordinai alle comparse di cavar fuori dai pantaloni le camicie, e parvero degli autentici romani dell'epoca neroniana!

Quelli del *Quo vadis?* furono giorni in cui vissi una vita intera. Le notti erano tutte bianche per me. Dinanzi ai miei occhi balzavano i quadri vividi, si, ma senza calore ed io con l'immaginazione animavo figure e sfondi; facevo muovere le prime e chiarire i secondi. E poi tornavo, non ancora soddisfatto, a rimuovere il quadro intero, sino a raccogliere, in uno sforzo violento, le piú impercettibili sfumature, i piú lontani movimenti.

Il film fu eseguito in poco piú di due mesi: e sembrò un tempo enorme: si disse che col *Quo vadis?* io ostacolavo la produzione ordinaria piú redditizia. Quanto poi abbia reso il *Quo vadis?* io non so... Però si affermò e scrisse che aveva sconvolto l'industria cinematografica, elevandola a dignità d'arte. Le mie fatiche non potevano chiedere un migliore compenso.

Il successo di *Quo vadis?* mi permise d'indirizzare la mia attività di direttore scenico per quella via in cui vedevo delle finalità artistiche. Shakespeare mi aveva appreso che un dramma non ha bisogno di riassumersi in questo o quel personaggio, ma che tutti i personaggi possono cooperare allo svolgimento dell'azione, dando per risultato, non la rappresentazione di un individuo, ma di tutto un mondo, con infinite varietà e gradazioni di individui, con alter-

native di elementi comuni e di elementi tragici. Ed è da Shakespeare che trassi la convinzione che una grande polifonia potesse sostituirsi al monotono, all'*a solo*: la grande polifonia della realtà, della vita, col suo intreccio perenne di fatti grandi ed umili, di serio e di comico, di nobile e di vile, di generoso e di menzognero, di tenebrore e di luce. Secondo questa concezione polifonica ho appunto cercato di realizzare visivamente dei grandi drammi della storia, quello di *Antonio e Cleopatra,* quello di *Giulio Cesare,* quello di *Ivan il Terribile,* quello della *Tallien,* quello dei primi cristiani in *Fabiola,* quello delle crociate in *Gerusalèmme Liberata.* Volutamente, sempre attenendomi ai canoni dei maggiori drammi shakespeariani, in ciascuna di queste ricostruzioni storiche ho mirato soprattutto a far sí che il protagonista vero fosse la folla, la grande folla variopinta, che alberga sentimenti diversi, passioni piú disparate, fede e fanatismo, virtú e colpe, eroismi di sacrificio e di rassegnazione, ed esplosioni di repressa barbarie, tutto quel caos che ogni età agita nel suo immenso crogiuolo. Ma bisognava dare una estetica a tutta questa folla, un'estetica cinematografica.

Il cinema, come un tesoro che gli è consentito, può sfruttare su larga scala il movimento delle masse, necessariamente troppo angusto nelle limitazioni sceniche. Ma in genere, nella scena muta, si ha l'abitudine di creare movimenti di folle secondo un concetto euritmico preordinato: e dimenticando che gli esseri che vivono sullo schermo hanno una loro precisa volontà ed un loro gesto individuale, si finisce col creare un movimento collettivo del quale è evidente tutto l'artificio. Io invece ho sempre cercato di liberarmi di questo errore, comprendendo che la vivacità piú profonda della massa deve scaturire dalla libertà consentita ad ogni individuo. Lontano quindi dalla preoccupazione di creare un movimento ritmico della folla, preordinato e prestabilito, ho sempre voluto che ogni figura vivesse e gestisse liberamente nell'ambito del suo gioco scenico, persuaso che la ricerca del ritmo e dell'armonia collettiva sarebbe stata soddisfatta dalla libertà lasciata ad ogni individuo di agire e gestire come egli volesse.

Ma quale fatica per tradurre in pratica questi elementari principi! Il pubblico ignora quante ansie, che palpiti, quali sforzi supremi costi una pellicola del genere ch'io prediligo, perché piú vicino ai sentimenti umani. La ricerca dei particolari — perché piú il cinematografo è un documento crudele per chi non cura il particolare, anche minimo — è tutta una battaglia che si scatena dentro l'anima di un direttore di scena che compia con scrupolo e con amore la sua delicatissima mansione.

E per questi dettagli io devo consultare biblioteche intere su gli usi e costumi dell'epoca che voglio far rivivere, consultare stampe antiche, visitare musei, frugare nei negozi di antiquari, disegnare, sulla scorta di documenti storici, armi ed attrezzi, rintrac-

ciare riti, ritrovare modelli di acconciature, e poi di tutto preparare disegni e bozzetti, e curarne l'esecuzione, sorvegliando enormi squadre di scenografi, di carpentieri, di sarti, di attrezzisti, ecc.

Ogni montaggio di scena prende un tempo prezioso, perché ogni elemento sia al suo posto: poi finalmente, incomincia l'esecuzione del film, lunga, paziente, faticosa, che dirigo sempre da solo. La parte-dramma, a pochi personaggi, rappresenta come delle pause di semi-riposo; ma poi vengono le giornate con le grandi masse. Per questo ho un mio procedimento, che funziona con precisione d'orologio; questa organizzazione forma un po' il mio orgoglio. Il giorno d'un grande quadro, 2000, 3000 comparse trovano tutto preparato, in modo che in un'ora possano essere pronte.

Le comparse, che i miei capi-comparse reclutano in ogni categoria sociale, vanno dallo studente che *sala* la scuola, al gentiluomo spiantato, al dilettante, al teppista. Tutti entrano nello stabilimento controllati e provvisti, all'ingresso, di un timbro sulla tessera personale. Quindi passano rapidamente nei locali delle sartorie, dove in un attimo si vestono, giacché ogni indumento è precedentemente preparato. Una volta vestiti i miei interpreti si radunano sul piazzale, fuori della scena. Non è cosa superflua: c'è chi ha l'elmo a rovescio, chi la spada a sinistra, chi la parrucca storta... Infine tutti entrano nel campo dell'azione: ma non uno sa quello che dovrà fare, e neppure c'è tempo per insegnarglielo. Divido la massa in gruppi e mi servo di mezzi chiari, spesso persuasivi.

A me pare di esercitare una specie di suggestione sulla massa. Quelle migliaia di persone che improvviso e pongo qua e là nelle vastità del quadro, si muovono come mi detta la mente già compresa della visione, con un semplice gesto. Di questo solo io posso ritenermi felice. Di essere compreso dalla massa di cui, d'altra parte, conosco ormai tutta la psicologia. Del resto, quando io ho fisso nel cervello tutto il quadro, ho già fissato pure ogni movimento ed ogni episodio. Cosí nel momento del rilevamento io non vedo che palpitare sotto gli occhi quanto già era fervido nella mia immaginazione.

Queste giornate di intenso lavoro durano parecchie ore: a volte la stessa massa serve per parecchie ore, ed alla fine è stanca, dà anche segni di indisciplinatezza: ma è contenuta, è frenata, senza bisogno che io la strapazzi, ravvivata anzi con scherzi, barzellette ed altri piccoli espedienti. E quando infine fo rompere le righe, l'ovazione «ar cavaliere» è immancabile.

L'episodio piú caratteristico, che meriterebbe d'esser da solo cinematografato, è, a quadro finito, dopo cinque o sei ore di lavoro, sotto la sferza del sole, la fuga finale. Pare una corsa di barberi, verso gli spogliatoi: e seminano pel campo tutto, armi, scudi, elmi, indumenti... La battaglia cinematografica per quel giorno è finita: la mia confessione anche.

Enrico Guazzoni

« Intesi dunque? Ripeto: questa è « la lettera (un foglio di carta bianca) con la quale le si annunzia la morte di suo figlio. E lei... smetta di fumare, venga qui... Lei è il marito.

Al secondo fischio entra. Sua moglie, piangente, ha ancora la lettera tra le mani, gliela strappa, crede sia dell'amante e invece apprende il grande mistero. Allora le perdona e per consolarla l'abbraccia.

Mi raccomando. E' l'ultimo quadro, il finale, il piú importante! Lo giriamo apposta per primo.

Andiamo allora, una provettina e poi in macchina ».

E dopo una breve e sommaria prova, che serviva specialmente a stabilire bene il tempo dei fischi, si andava in macchina.

La manovella gira. Il direttore a fianco dell'operatore, dimenandosi:

« Lei attenzione per Dio, quella lettera, si vede che non è scritta. La tenga su, piú su... Si disperi, si disperi... Spalanchi gli occhi ».

E l'attrice si dispera, spalancando gli occhi, col petto ansante piú d'un mantice e il direttore continua a urlare e a fischiare...

Questa, ancora pochi anni fa, era l'arte di inscenare.

Venuto come una novità puramente meccanica, il cinematografo non suscitò da principio che una mera curiosità, per i suoi effetti ottici. Nessuno, certo, vedendo le prime proiezioni di paesaggi, osò neppure sognare quali potevano essere i confini di questa nuova espressione. E quando gli impresari ebbero sfruttata la novità, solo per prolungarne i benefizi economici ricorsero alla riproduzione di piccole scene comiche. Il pubblico sazio dei panorami, cominciava a disertare le sale, capaci appena di qualche centinaio di persone. Per richiamare il pubblico bisognava applicare il mezzo nuovo ad un nuovo elemento, e si ricorse all'uomo. Questa l'origine delle vicende umane al cinematografo.

Naturalmente i primi elementi che si raccolsero attorno al cinematografo furono acrobati e comici di poco valore. Non si poteva quindi pretendere nè gusto nè cultura. E cosí il cinematografo nacque, come già il *Carro di Tespi*, per virtú d'istrioni. Non intendo già con questo disprezzare l'opera di questi primi inscenatori e interpreti. Tutt'altro: essi hanno diritto a tutta la nostra riconoscenza: senza di loro il cinematografo si sarebbe forse arrestato alla sua prima fase.

Finita questa seconda fase, sempre unicamente a scopo di commercio, ché nessuna ambizione d'arte era ancora sorta, furono chiamate a comporre e a dirigere vicende storiche e moderne persone di qualche gusto. E nacque con questi il primo senso dell'arte di inscenare.

Si cominciò anzitutto a studiare la composizione del quadro, poi la disposizione e l'arredamento degli ambienti, ed infine l'interpretazione degli attori. Furono queste naturalmente, perché piú evidenti, le prime necessità d'arte ad essere intese. Intese, [illegible] non ancora comprese. Per comprenderle e sorpassarle occorreva ancora tempo. E sono di quel periodo, che poi rimonta ad appena dieci anni fa, e forse neppure a tanto, le prime messe in scena po' decenti e le prime inquadrature di qualche gusto.

Ora, quasi tutti quelli che si occupano di cinematogra[illegible] comprese queste neccessità e molti, se non sono anc[illegible] han[illegible] fonderle, riescono già ad applicarle separatament[illegible] [illegible]ra capaci

Ma con queso siamo ancora agli ele[illegible]enti esteriori del cinematografo. L'inquadratura, *la messa in scena*, l'interpretazione hann[illegible] in cinematografia lo stesso valore che possono avere le parole i[illegible] *letteratura*. Occorre che le parole si compongano in uno stile, e che questo stile rivesta un contenuto, per giungere all'opera d'arte.

L'arte di inscenare è però ben piú complessa di quanto possa apparire a prima vista.

Molti da principio si ostinavano a ritenere quest'arte anche da meno della funzione di un direttore di spettacoli drammatici. Dimostravano cosí una grande superficialità di giudizio. L'opera drammatica che un direttore di teatro mette in scena ha già il suo stile ed è già compiuta in ogni particolare. Si tratta d'interpretare in modo che le parole e l'azione abbiano quella gamma e quelle sfumature che l'autore ha in modo preciso segnate.

Realizzare una concezione cinematograficamente è ben altra cosa. Qui non parole precise da ripetere né inflessioni di voci, ma addirittura tutto un linguaggio nuovo da applicare. Anche se la concezione fornita dell'autore è ricca dei piú minuti particolari, per un inscenatore che abbia un suo stile ed una certa coscienza della propria arte la fatica è uguale. Per entrare in questo ordine di idee bisogna naturalmente escludere senz'altro la possibilità nell'inscenatore di realizzare artisticamente sullo schermo qualunque concezione passivamente.

Né ciò potrebbe mai ammettersi mirando ad una pura e completa manifestazione d'arte e non ad una qualunque composizione piú o meno ben riuscita. Ciò ammesso possiamo senz'altro affermare che in questo caso la concezione fornita dall'autore non ha maggior valore di quello che la descrizione di un quadro o di una composizione plastica possa avere nelle mani di un pittore o di uno scultore che debba realizzarla. Una trama di vicenda o di sogno, sia essa ricavata da un romanzo, da una commedia o originariamente fornita da un autore, è pur sempre un racconto fatto semplicemente di parole. Può, è vero, contenere già tutti gli elementi che occorrono allo sviluppo di una composizione cinematografica, ma solo in potenza. Occorre quindi trasformare, realizzare, creare; anche se l'autore, ripeto, vi ha forniti i piú minuti particolari. Immaginate

semplicemente che un autore vi dica: Tizio esce di casa triste... — e qui aggiungete pure tutti i particolari che vi pare; la melanconia dell'ora, il riflesso dei fanali, la persona raccolta, il cappello che vela di ombra gli occhi... — ci pensate voi ad un inscenatore che volesse automaticamente riprodurre tutto ciò? Sarebbe da ridere! L'inscenatore invece, compreso della tristezza del personaggio, deve egli stesso trovare quella nota cinematografica che non si traduce in parole, ma che davanti all'evidenza del quadro suscita in voi quel determinato sentimento. E questa nota egli deve mettere in armonia con l'intero sviluppo della vicenda. E' questo poi un semplice esempio di sfumature. Ben altro occorre!

Ed anzi tutto scomporre la concezione, qualunque essa sia, per ricostruirla cinematograficamente. La costruzione di una *film* è la parte piú difficile dell'arte di inscenare. Perché è quella che non si può nè insegnare, nè imparare. Bisogna esservi giunti per virtú d'intuizione. Si potrà sempre, avendo qualche gusto e un pò di ingegno, arrivare al bel quadro, alla bella messa in scena, ad una perfetta interpretazione mai ad acquistare quel senso, direi quasi architettonico, che occorre per la perfetta costruzione di un *film*. Occorre che questa virtú sia in noi e ad un grado tale da renderci padroni del nostro edifizio di quadri e di espressioni in modo che si possa, senza preoccupazioni, iniziare l'opera di uno qualunque dei fregi, per giungere poi alle fondamenta. Tutto il resto nel cinematografo è colore, questa è la linea. « La virtú del colore si può acquistare, quella della linea no, deve « essere innata », l'ha detto anche Oscar Wilde.

A tutto questo aggiungete quell'atmosfera, indispensabile, che dovete riuscire a creare per far vibrare il vostro interprete, perché renda il suo massimo nell'attimo della vertiginosa durata del quadro.

Giacché anche l'interprete, per un inscenatore ideale, ha solo il valore di un elemento da plasmare.

Esso dovrebbe sempre essere scelto perché le sue doti fisiche e sentimentali rispondano al personaggio da creare. Ed è sempre l'inscenatore che deve creare. Anche la creatura piú sensibile, dal volto piú espressivo, può sciupare queste sue doti. Occorre non solo che siano disciplinate, ma che siano espresse in un determinato modo.

L'interprete non può abbandonarsi a sè stesso, bisogna che metta la sua anima in diretta comunione con quella dell'inscenatore, altrimenti ogni fatica è perduta. Perché solo l'inscenatore vede e intende e può giudicare il valore dell'espressione. E questo in verità, attori e attrici, anche le piú orgogliose, comprendono.

Comprendono che ogni personale vanità deve cedere il passo dinnanzi alle supreme necessità della misura, dell'equilibrio, dell'armonia, anzi deve essere interamente sacrificata a queste che sono le leggi fondamentali dell'arte cinematografica. E all'inscenatore spetta precisamente il compito di farle osservare, non tanto per im-

porre all'attore o all'attrice il proprio gusto, ma perché questa è la sua naturale funzione, funzione quasi di corifeo.

Ed ora che il cinematografo comincia ad avere una sua critica ed una vera e propria estetica; ora che la nuova arte, riconosciuta, agita in Italia e fuori anche i maggiori intelletti s'interessano alla sorte dello schermo; ora che tutti sono o sembrano convinti che da queste finzioni di luce, da questa *orchestrazione visiva,* scaturiranno autentici capolavori; ora bisogna dunque che la complessa arte di inscenare sia praticata, con ben altri intedimenti, giacché per il passato essa è stata coltivata in Italia, anche dal sottoscritto, con troppa leggerezza.

Carmine Gallone

Sensazioni e ricordi

E' sempre vivo in me il ricordo della prima posa — nella dolce isola di Capri — in quell'isola azzurra inebriata di canti e di suoni. La scia luminosa della mia arte scomparve sull'acqua fra un supremo giubilo di luce!

Avevo allora 16 anni e fu il mio carissimo amico Salvatore di Giacomo che ebbe l'idea di farmi posare per una film: *La dea del mare.* Cosí fui la protagonista di quella breve e fantasiosa leggenda. Ero vestita di veli seminati di conchiglie marine che avevano al sole strani riflessi. Nessuno sgomento dinnanzi a quella macchina che vedevo per la prima volta — ma la ferma volontà di riuscire — aprivo smisuratamente gli occhi e givo spinta non so da quale forza oscura. Un vento leggero mi passava tra i capelli e agitava i miei veli silenziosamente come il mio respiro.

L'incantesimo del giorno e dell'ora erano tanto forti che il mio gracile corpo di bambina tremò di gioia. Sorridevo di tutto, beata, e pure tante cose non comprendevo e mi sforzavo di capire.

I miei occhi fissavano l'azzurro profondo del mare, quasi chiedessero al tremolio di oro sull'acqua, al vento, ai profumi di quel lungo giorno, un consentimento di ciò che dicevo e facevo. Soli grandeggiavano sul mare gli scogli radiosi e quando all'orizzonte il sole divampò, tutta l'isola si accese di fiamma viva. Mi distesi sulla roccia e mi addormentai. L'armonia dell'acqua cullava il sonno della Dea. Ne l'attesa, sentivo nascere nel mio petto, il cuore dell'incantatrice, venuta su la terra ad affascinare un povero pastore. Le ninfe la sorpresero in quell'atteggiamento e tentarono con danze e suoni di risvegliarla.

Quando i miei occhi si aprirono, qualcosa di candido entrò nelle mie pupille sognanti: una barca bianca, con la vela ripiegata, silenziosa, passò su l'acqua. Allora di tutte le cose belle e viventi che mi circondavano nessuna mi parve piú bella e vivente di quella. Tutto era pronto per la grande scena drammatica finale. Io comin-

ciai a tremare. Cosa avrei detto? Cosa avrei fatto? Un malessere strano m'invadeva e stetti lí immobile dinnanzi al direttore che gentilmente mi spiegava la scena — ad un tratto mormorai sconvolta — non volendo piú attendere: si, si, ho capito, comiciamo.

Il cuore dell'incantatrice era divenuto cosí puerile dentro di me e i battiti erano tanto forti, mi soffocavano. Ma richiamai tutto il mio coraggio, un grido d'orrore uscí dal mio petto lottante e caddi vicino al mio amore morente. Ora un tremito nuovo scoteva il mio essere, sentivo d'aver attirata l'anima di quell'uomo che aveva saputo resistere all'incantamento e lo vedevo ansioso protendersi verso il fantasma del sogno, baciarmi con lo sguardo, ed abbracciare disperatamente la vita. Da quel volto pallido che sembrava il volto stesso dell'Amore, malato di angoscia, raccolsi l'ultimo sorriso. Poi tutto si oscurò. L'isola parve fasciarsi di una cintura d'ombra violacea. Piansi senza singhiozzi. Piansi nel mio piccolo cuore di bimba la gioia divina dell'Arte. La Dea del Mare era, si, la Bellezza, ma non avevo io forse incantato con i miei gesti la bellezza di quel mare, de la melodia diffusa nostalgicamente su l'isola partenopea? Ora, mi sembrava di affascinare, come una sirena, la grazia balenante ne l'attimo che fugge e mai non ritorna. Riconoscevo in me il valore del magico dono concessomi dalla Fata misteriosa che aveva protetta la mia culla.

Quale sarebbe stata la mia sorte io non sapevo, ma confusamente sentivo agitarsi dentro di me l'onda di nuovi impensati desideri che mi davano la vertigine quasi di forti profumi; e piansi di gratitudine in faccia al mare.

O vaghe inesprimibili sensazioni de l'adolescenza impaziente di fiorire, quando ogni mese è un canto di maggio, e le fanciulle non sanno che cosa sia l'Amore!

La villa patrizia circondata da grandi alberi secolari sorgeva maestosa sotto un sole abbagliante d'estate. Quando entrai in quelle stanze fredde e semivuote un brivido mi prese. Le pareti dalle tapezzerie lacere mi parvero baciate dalle labbra pallide del tempo. Traccie di antiche pitture, mobili tarlati, sedie dalle gambe tremule, come di vecchierelle; sopra tutte codeste povere cose stava impresso il segno della potenza dominatrice. Nel centro di una grande stanza piú triste, piú abbandonata delle altre, un letto scolpito in oro ed invecchiato sotto l'ampio baldacchino. Una striscia di sole illuminava debolmente la sontuosa coperta di colore smorto. Da quella devastazione l'odore della muffa risecca mi prese alla gola. Spalancai una finestra: il parco era magnifico e deserto. La bellezza del lago riposante sotto la carezza del sole mi tentò. Dalla finestra aperta il profumo acuto delle magnolie si sparse per le stanze e si confuse col tempo. Mutai in fretta il mio abito da viaggio, stando vicina alla finestra per ricevere i raggi sul collo nudo e sulle braccia. Pensavo con gioia di correre su quel prato solitario del giardino obliato. Ma

ad un tratto cominciai a tremare. Nel fondo della camera un'ombra s'allungava sulla parete. M'aggrappai al davanzale e con gli occhi sbarrati fissavo il fantasma che si muoveva laggiú quasi nel buio. Ma sorrisi subito della mia paura e mi avvicinai. Fra due colonne vi era un grande specchio che mi rifletteva foscamente. Adesso il giuoco dei colori dava alla mia tunica di velo verde-mare una grazia strana, e la cintura di rose riflessa nello specchio a mercurio sembrava scolorita come la coltre del vasto letto pomposo.

Digiú, dal giardino, i miei compagni mi chiamavano. Mi misi a correre pazzamente. Il freddo e l'ombra di quella vastità desolata m'opprimevano e inciampando piú volte sul pavimento sconnesso attraversai la fuga delle camere, passando da una soglia all'altra, dalla luce all'ombra, dall'ombra alla luce.

Pensai alla corsa folle della Vita.

Quando rientrai nell'azzurro il colore del cielo era cosí cupo che io ne fui tutta invasa. Anche il giardino era soffuso d'una bellezza triste. Mi distesi sull'erba fresca di rugiada: tutto il mio corpo respirava l'odore acre della terra bagnata. Sentivo nel silenzio palpitare le mie vene e dal piú profondo di me rinasceva la gioia inconsapevole della giovinezza, una grande voluttà di vivere intensamente. Chiusi gli occhi e rimasi qualche tempo cosí, a ricomporre nella memoria il romanzo d'amore e di tradimento che forse aveva vissuto una principessa lontana nella antica dimora... Ma lasciai di fantasticare. Io dovevo morire in quel lago abbagliante che mi affascinava. Chiesi delle rose... me le portarono... erano rosse, sensibili ai tocchi piú lievi.

L'aria intorno, calma profumata. Mi sentivo attratta verso la dolcezza di quell'acqua trasparente. Sciolsi i capelli e gettai sull'erba le rose che avevo alla cintura per non confonderle con le altre vive e fresche che stringevo al mio petto. Che silenzio!

Il senso tragico dell'ora che si approssimava si raccolse intorno ai grandi alberi secolari, quando dal lago che m'annunziava poc'anzi la gioia della vita mi giunse, come un soffio, il bacio e l'invito della morte. Non a me... non a me... si alla povera dolente creatura bella, schiava dell'amore ed avvinta tra le spire del crudo destino. Oh la suprema dolcezza di quelle rose fra le mie fredde mani convulse! Alzai, protesa, le braccia... Caddero le rose... pianamente mi immersi. L'acqua stessa tremò del mio brivido... Perdeva i suoi colori come io perdeva la vita.

Due braccia forti mi sollevarono e trassero verso l'erba asciutta della riva, mentre la malinconia del parco superbo vinceva quella del giorno declinante. Ma le rose? Oh, le rose avevano composto sull'acqua una ghirlanda purpurea intorno al gorgo ov'ero scomparsa per sempre insieme all'anima soave e dolorosa creata dal sogno d'un poeta.

All'arte della scena muta, fin dagli anni della mia adolescenza, ho dato tutta me stessa, con passione sempre crescente, passando fra

le spine degli ostacoli le rose delle speranze e le gioie avvampanti delle vittorie. Salire un gradino piú alto nell'aurea scala della bellezza fu il mio sogno quotidiano.

Quest'arte nostra che come l'arte greca è nel sole, ed ha rapporti diretti con le cose e la natura, non è un'arte nuova, ma la continuazione dell'antica per via di sviluppi, e con possibilità imprevedibili moltiplicate continuamente dal perfezionarsi degli elementi tecnici.

Il fine essenziale dell'arte cinematografica è l'espressione dei sentimenti per mezzo dei gesti naturali, ed è per l'appunto il valore e la virtú espressiva dei gesti che ci riportano all'arte antica; sopra tutto alla danza greca, la quale fu costituita essenzialmente dall'armonia del gesto e del ritmo.

Io cerco con studio profondo di ravvivare secondo la legge dell'euritmia ellenica, che il corpo umano discopre nella danza, una pittura che sorrida bellezza, e renda nei movimenti le forme misteriose della gioia, del dolore, dell'amore.

Francesca Bertini

(dalla rivista *In penombra,* 1918).

Dell'interpretazione (L'eterno dibattito)

Dal punto di vista dell'affinità tra le varie forme dell'arte rappresentativa, non vedo rapporto alcuno tra teatro e cinematografo, sebbene le apparenze siano per un'intima correlazione.

Difatti, se esiste un rapporto di finalità, cioè una identità nella rappresentazione della vita umana vestita delle luci e delle ombre che sono proprie a un dato periodo dello sviluppo dell'umanità, esistono profonde e sostanziali differenze nei modi scelti per raggiungere il medesimo fine, differenze che sono tutt'altro che formali.

Cinematografo e teatro sono come due grandi fiumi che scaturiscono l'uno attiguo all'altro dalla medesima roccia, ma percorrono vallate capricciose dai profili ben differenti, dalla struttura assolutamente dissimile, le quali, dopo aver descritto un cammino immenso, per contrade che non hanno alcuna affinità tra loro e dopo aver fecondato del loro *humus* pianure vastissime, vanno a metter foce nel medesimo seno di mare, ma le acque di questo coloriscono con caratteristiche le piú impensatamente varie e gli aliti che vi trasportano dai boschi, dai prati, dalle forre che hanno umettate risentono del fervore di terre e di vegetazioni che nulla hanno in comune tra loro. Il cinematografo, infatti, fermando stabilmente nei suoi organi e con fremiti e palpiti di vita vissuta, i gesti, gli atteggiamenti, le passioni, i costumi di un dato popolo, di una data stirpe e di un dato tempo, vuole essere, risulta anzi irrevocabilmente, quali che siano i processi di dettaglio e il tessuto episodico, individualizzazione di tipi e di cose, cioè intesse storie di vita umana coi fatti.

Coi fatti ben reali intendiamoci, ben liberi delle pastoie di spazio e di scena, o verosimilmente reali, cioè inspirati e riprodotti secondo le leggi della realtà, onde la finzione imaginativa dell'autore di storie viventi dell'esistenza umana è relegata in un modesto cantuccio e lo spettatore ha invece innanzi a sè la visione di ciò che *è* o *può essere*, non già di ciò che si immagina.

Il teatro è invece rappresentato per le parole e tutto ciò che non è parola è accessorio, è visibilmente secondario e manifestamente fittizio; sicché esso non dà squarci di vita, dà soltanto riassunti di piú o meno verosimili combinazioni episodiche della vita.

Il cinematografo è un evento: il teatro è un racconto. E come tutti i racconti, suscita delle incredulità e si impone principalmente per gli istanti in cui agisce sulla fantasia, sul sentimento, sui sensi dell'ascoltatore, e poscia egli scopre il suo lato debole, l'artificio, l'invenzione, cioè tutto ciò che non è verità, per quanto sapientemente architettato dal narratore e dagli interpreti, che sono le *voci* di costui.

La rappresentazione cinematografica invece, in quanto si approssima di gran lunga di piú alla verità pulsante, alla trama della vita con tutte le esaltazioni e le depressioni che la squassano ad opera delle passioni, persuade di piú lo spettatore, gli lascia nell'animo piú duratura impronta, epperò risulta piú umana, piú viva. Da ciò, forse, la soverchiante, financo fenomenale fortuna che il cinematografo ha avuto, in brevissimo tempo, presso tutte le popolazioni, in tutti i paesi del Globo, a qualunque grado di sviluppo dell'evoluzione civile e dell'affinamento morale appartengano.

Il cinematografo, adunque, è fatto di verità tangibili: il teatro è fatto di verosimiglianze imaginate e, sopratutto, compendiate. Il primo ci dà delle visioni integre il secondo non può, nel tempo e nello spazio che gli sono assegnati limitatamente, concederci se non dei profili, degli schemi.

Il primo è uno sviluppo concreto, compiuto, di episodi reali o che la realtà può ammettere senza restrizioni, il secondo è una sintesi e spesso, piú che una sintesi, è la dimostrazione di una semplice tesi.

Diversi gli elementi rappresentativi, quindi, diversi i mezzi di estrinsecazione; diversissime le proporzioni del quadro; analogo soltanto lo scopo conclusivo, la foce comune, cioè il fine di scoprire di scolpire con le forme dell'arte perché queste, possibilmente, non vadano distrutte, un cantuccio, uno squarcio della vita d'una moltitudine, di un gruppo di una famiglia umana con la coloritura dei costumi, delle tendenze, delle caratteristiche, delle virtú e dei difetti inerenti a quella moltitudine, a quel gruppo e al tempo in cui questo si agita ed è agitato dalle sue passioni e intesse, snza volerlo, l'orditura della sua esistenza quotidiana.

Ma questa foce, questa finalità non è comune soltanto alle due grandi arti rappresentative — l'arte mimica e la recitativa, antiche

quanto la civiltà della nostra stirpe imperante sul mondo — ma è la sponda di confluenza, è il punto di ritrovo di tutte le arti, di tutto ciò che con forme estetiche si inspira al sentimento.

Non differenti, invero, sono gli scopi cui tendono la scultura, la pittura, che come la scena muta e la scena parlata si inspirano appunto alle concitazioni degli spiriti umani e ne fermano nell'opera d'arte le linee essenziali.

Un'eccezione, fra tutte le arti belle, potrebbe farsi, fino ad un certo punto, per la musica che trasvola sovente al di là dei limitati campi della realtà ed è, come la poesia lirica, esaltazione e ravvicinamento delle anime alle sfere dell'idealità pura sui confini dell'irreale.

Conclusione: l'arte cinematografica si differenzia, piú di tutte le altre arti, d'un grado limitatissimo, direi impercettibile, dal palpito dell'esistenza reale, e però è inevitabilmente ardua, complessa per chi la professa con rispetto delle supreme leggi dell'arte.

Nulla è piú difficile — diceva Bacone — ad incarnare della verità. E, nel caso dell'interpretazione cinematografica, questa voce « incarnare » è la piú appropriata, giacchè l'artista deve dare immediatamente, con sicurtà e nitidezza, l'impressione della verità, non deve dimenticare che è creatura vivente che opera, gesto da vivente, e non un tipo astratto, un simbolo semovente come accade sovente all'attore di scena teatrale, e quindi deve evitare tutto ciò che possa scoprire l'impalcatura dell'artifizio della finzione.

Un solo canone vi è per conseguenza, da seguire con tenacia, dall'attrice di cinematografo, dall'artista beninteso, non dall'intrusa, nell'arduo, terribile campo dell'arte: ed è lo sforzo, la disciplina intera ad avvicinarsi il piú che sia possibile alla vita, alla verità. Poiché solo il rispetto alla verità, alla grande verità, la scrupolosa osservanza delle esigenze della verità, è il segreto perché l'attrice non stoni nell'ambiente che non è di cartone, ma è palpito di realtà.

Per ottenere l'illusione del pubblico, per dare cioè a questo l'impressione della realtà viva, pulsante, occorre essenzialmente che l'attrice avvolta in serena coscienza di arte illuda ed esalti sé medesima, cioè « incarni » con il massimo scrupolo, a capo di paziente e sottile studio, il personaggio che deve rendere e ne faccia non una maschera, non un automa, ma una creatura di amore o di odio, di gioia o di sofferenza.

In tutto ciò sta il segreto per pervenire, segreto di una semplicità lineare ma di una difficoltà formidabile come tutti gli ideali forti, alti e puri che debbonsi conseguire quando si voglia fare dell'arte e non del vacuo e banale mestiere (1).

Maria Jacobini

(1) Da « L'arte muta », rassegna della vita cinematografica. Direttori proprietari: Antonio Scarfoglio e Francesco Buffi (Napoli, Angiporto Galleria, 7) N. 3, 15 agosto - 1° settembre 1915, pag. 15 e 16.

Sugli scrittori italiani e il cinema muto la rivista In Penombra *pubblicava nel* 1918 *il seguente articolo di M. D'Aquila*:

Gli autori del cinematografo

Sono ormai lontani i tempi in cui la concezione dell'opera cinematografica era affidata a mestieranti di bassa lega. E' accaduto del cinematografo, in Italia, quel che è accaduto del teatro in ordine di tempo. Il vieto concetto che l'opera letteraria sia anticommerciale, anche nel cinematografo non attecchisce piú, e la cinematografia ha finito col trovare le sue fonti naturali nella letteratura.

Lasciamo che i soliti piagnoni s'abbandonino alle consuete geremiadi sulla deficienza della produzione. E' questo un vecchio *cliché* di tutti gli eunuchi di qualsiasi genere d'arte. Diceva Voltaire che la critica somiglia un poco a quei moscerini che si dilettano a punzecchiare il cavallo sotto la coda e non capiscono che la loro molestia serve a mandare il cavallo a miglior trotto. (Naturalmente parlo di quella sedicente critica d'improvvisatori e di mancati a cui appartengono i suddetti piagnoni).

C'è forse un genere d'arte che dia dei capolavori a getto continuo? Il bilancio di ogni anno comico, il bilancio finale di ogni scrittore drammatico, danno forse una continuità di opere perfette? No. Un numero limitato, senza dubbio. Guardate i bilanci del *Théâtre libre* di Parigi: quanti autori, quante produzioni dimenticate nel breve cerchio di pochi anni! Ma pure, da quella fucina uscirono e si modellarono le fame di quattro o cinque grandi scrittori. L'importante è che veri temperamenti di artisti si riuniscano spontaneamente perché una forma di arte si affermi. Soltanto attraverso una tale fusione si compirà quella selezione che darà le opere perfette.

Questo, appunto, sta accadendo nella cinematografia. Scrittori insigni, taluni celebri, altri notevoli per severità di direttive, hanno voluto portare e portano il loro contributo alla «scena muta», e non solo provvedendo alla riduzione o all'adattamento di opere nate sotto forma di teatro o di romanzo, ma componendo direttamente per lo schermo.

L'industria del «teatro muto» comincia, dunque, già ad avere la sua letteratura cinematografica, tanto auspicata e tanto predicata. Che gli industriali s'interessino, ora, ad avere direttori che sappiano svilupparne i motivi con senso d'arte e con quel gusto che soltanto la coltura può suggerire, e la cinematografia troverà il suo assestamento ideale.

In questa rivista, che si differenzia non poco dalle altre del genere, mi sembra doveroso, perciò, fissare il ricordo di questo salutare movimento, ponendo vicino ai nomi delle più o meno illustri tragiche del silenzio, quelli degli autori che non hanno sdegnato e non sdegnano di scrivere pel cinematografo. Naturalmente, parleremo soltanto di quegli scrittori che hanno scritto per le «scena muta» opere originali. Si tratta — come vedrà il lettore — di una lista illustre.

La schiera è aperta da Gabriele D'Annunzio. E' nei ricordi di tutti *Cabiria*, il magnifico *poema muto*, che sbalestrò, di colpo, i criteri che presiedevano all'industria cinematografica e antivide certe epiche moderne visioni americane. Il poeta nostro ci ha dimostrato, tra i primi, e per il primo, che attraverso lo schermo si può, purché si possa e si voglia, fare dell'arte.

Roberto Bracco, il profondo commediografo napoletano, che, dall'*Agguato del passato* alle *Due Marie*, ha saputo dirci come sia possibile portare sulla scena muta le piú sottili complicazioni spirituali e fissare i più imponderabili stati d'animo.

Marco Praga che col suo *Romanzo di Margheritella* ha voluto costruire sullo schermo uno di quei suoi edifici architettonici dalle linee chiare e schematiche, e Sabatino Lopez che — nonostante la sua fobia per l'arte muta — non si è rifiutato di scrivere uno scenario per la propaganda nazionale. Sem Benelli. Ancora un poeta. Le sue *Figlie del Mare, La vendetta del Sole, Le*

Rose del martirio: ardite concezioni viste e sviluppate pel cinematografo con larghezza di poema.

Vincenzo Morello (Rastignac), il polemista famoso, il commediografo acclamato, che con la sua *Ombra del sogno* seppe fondere motivi di sogno e di realtà e sovrapporre ad ambienti di raffinata eleganza moderna, fosche rievocazioni di età lontane — e, vicino a lui, un altro polemista famoso, Edoardo Scarfoglio, che tracciò scenari rimasti inediti per la morte immatura.

A questi, segue una schiera di valorosi che vollero anch'essi provarsi nella difficile impresa di mettere in scena, presi dal tentativo ideale di concepire e di portare a compimento, a traverso lo sviluppo della concezione, la propria opera: Ugo Falena, l'autore di *Il passato* e di *Il Signor Principe,* che, tra i primi, dette la sua attività al cinematografo, e di cui ci piace ricordare: *Il re fantasma, Caligola, La Laude della Vita e la laude della Morte* e l'imminente *Giuliano l'Apostata;* Lucio d'Ambra, il romanziere e il commediografo fecondissimo, che scrisse e inscenò tutta una collana di film creatrice d'un genere quanto mai personale: *La signorina ciclone, Il re, le torri e gli alfieri, La moglie e le arancie, Ballerine, Napoleoncina, La commedia vista dal mio palco, Il girotondo degli undici lancieri,* ecc.; Mario Corsi, il critico drammatico acuto e colto, che compose *La donna che non ebbe cuore, Il velo della felicità* e *Leonardo da Vinci,* e il cui nome va legato ad uno degli avvenimenti piú celebrati nei fasti del cinematografo italiano: *Frate Sole,* la grande restituzione francescana che il maestro Luigi Mancinelli ha commentata in un vasto originale oratorio; Nino Oxilia, l'autore di *Addio, giovinezza,* gloriosamente caduto sul campo di battaglia, e Alfredo Testoni, e Valentino Soldani e Nino Martoglio, tutti scrittori che dettero al cinematografo scenari non dimenticati, in gran parte da loro stessi messi in scena...

E l'elenco degli scrittori che scrissero opere originali per la scena muta non finisce qui. Dario Niccodemi, il drammaturgo di moda, il piú rappresentato in Italia, e Luciano Zuccoli, l'autore de *L'amore di Loredana,* che la «Tespi» si appresta a ridurre per lo schermo, vollero anch'essi scrivere per la scena muta. Fausto Salvatori, il poeta della *Festa del grano* e de *La Furia dormente,* che col suo *Christus* e con *Fabiola* e con *Maria di Magdala* ha contribuito notevolmente a far assurgere l'arte cinematografica a vera e propria manifestazione culturale; e Fausto Maria Martini, il delicato poeta di *Aprile,* il forte drammaturgo di *Il giglio nero* e di *Il fanciullo che cadde*, con *Stefania,* e *L'ombra del passato,* e *Il rifugio dell'alba* e *Il figlio della luna,* ci ha dimostrato come sia possibile tentare sullo schermo i piú arditi voli lirici; Matilde Serao, autrice di scenari nei quali vibra la stessa genialità che rese celebri i suoi romanzi; Trilussa, il poeta della favole romanesche, ha portato sullo schermo la stessa arguzia che anima le sue poesie e sta scrivendo oggi un originalissimo cinedramma per una Casa romana; Giuseppe Adami, l'autore di quel *Fuori dal nido* e di quella *Damina di porcellana* in cui eccelle tutta la delicatezza che imposero all'ammirazione della critica le sue opere di commediografo e di poeta; e Tomaso Monicelli, giornalista brillante, novelliere geniale, commediografo vigoroso, che si dispone a varare *Una fanciulla passò* e *La casa che brucia;* Renato Simoni, l'autore della *Vedova,* e il critico preclare; Salvatore di Giacomo, il principe dei poeti dialettali napoletani; T. O. Cesardi (Eugenio Sacerdoti), autore di una delle piú brillanti cinecommedie a scopo di propaganda: *Le nozze di Vittoria;* Gioacchino Forzano; Washington Borg, autore di molti scenari, tra cui *Le tessitrici del tèmpo* e *Maman Poupée*; Ferdinando Russo, Antonio Beltramelli, Térésah, I. C. Falbo (creatore con Ugo Falena della *revue* cinematografica *Il Giornalissimo,* proiettata alla vigilia della guerra e... soppressa dalla censura dopo una rapida e vittoriosa apparizione), G. P. Pacchierotti, il compianto Raffaello Giovagnoli, autore di *Antonio e Cleopatra,* edito dalla *Cines,* e persino Enrico Ferri.

Su per giú, tutti gli scrittori d'Italia. Una conquista, dunque, vera e propria, della scena muta. Una conquista che non si limita alla sola letteratura, ma anche alle arti sorelle, poiché non sdegnarono di portare alla cinematografia il loro contributo musicisti insigni della fama di Pietro Mascagni,

Luigi Mancinelli, Giocondo Fino, Ildebrando Pizzetti, e pittori o artefici illustri quali Aristide Sartorio, Canonica, Camillo Innocenti, Duilio Cambellotti, *Caramba*, E. C. Oppo, Rodolfo Känzler.

Lasciamo, dunque, piangere le prefiche moleste. Non dicono i *futuristi* che la cinematografia è l'espressione più sincera dell'arte moderna? E voi sapete che ogni movimento d'arte rivoluzionario (e tale è quello *futurista*) dice molte stoltezze, ma anche qualche verità.

Vedete? A questa espressione sincera d'arte moderna non manca neanche un botolo ringhioso alle calcagne: la censura.

Essa è dunque veramente viva. Laciamola marciare!

M. d'Aquila

Bibliografia generale del cinema

(Continuazione)

B) - MONOGRAFIE STORICHE

I saggi e gli articoli dedicati a un momento limitato della storia del cinema rappresentano la maggior parte della produzione bibliografica relativa alla cinematografia; il che si spiega facilmente se si pensi che ogni scritto che riporti un avvenimento del passato o informi su un argomento qualsiasi può senza difficoltà esser considerato come « storico ». Troppo facilmente la storiografia può sconfinare nella semplice critica. Evidentemente il criterio fondamentale per la definizione delle monografie storiche dovrebbe essere quello del metodo: il metodo storico esige innanzitutto la raccolta e l'esame delle fonti, la loro scelta e discussione, la ricostruzione, attraverso l'esposizione cronologica dei fatti, dei processi evolutivi di uomini e correnti del pensiero.

Tuttavia abbiamo preferito attenerci per questa sezione a criteri meno rigorosi: considerare monografie storiche quei lavori che accanto all'esame critico di opere ponessero la informazione sullo svolgimento di avvenimenti e sull'evoluzione di personalità; includere tra le monografie quei lavori scientifici, tecnici e d'altro carattere che per l'epoca in cui sono stati scritti assumono oggi carattere di documentazione storica. Per esempio, oltre che nel capitolo relativo alla Scienza e il Cinema, si potranno trovare qui i lavori di Plateau del 1834 o di Hepworth del 1891. Riteniamo infatti che il loro significato storico sia divenuto molto superiore al loro contenuto scientifico o tecnico.

AGEE, James

Comedy's Greatest Era.
in: « Life », 5 settembre 1949.

L'epoca d'oro della commedia cinematografica.
in: « Bianco e Nero », Roma, XI, 4, aprile 1950.

ALBAN, Eugen

Charlie Chaplin Film Konstens Mästare. (Ch. Chaplin maestro dell'arte del film).
Stockholm, 1928.

ALBER,

La projection au XX siècle. Manuel complet de l'amateur et du professionnel par le prestidigitateur Alber.
Paris, E. Mazo, 1904, pp. 316, ill.

ALEXANDER, Donald

The Documentary Film.
London, British Film Institute.

AMERICAN CINEMATOGRAPH AND FILM CO.

Mirror Vitae (*Mirror of the Life*); *the greatest of all entertainments.*
New York, American Cinematograph and Film Co., 1897, pp. 32.

AMERICAN CINEMATOGRAPHY — D. W. GRIFFITH.

edited by S. M. Eisenstein and S. J. Yutkevich.
Moscow, Goskinoisdat, 1944.

ANSTEY, Edgar

Development of Film Technique in Britain.
in: Manvell: « Experiment in the Film ». (Vedi).

ANTONIONI, Michelangelo

Marcel Carné, parigino.
in: « Bianco e Nero », Roma, IX, 10, dicembre 1948.

Per una storia della Mostra.

in « Cinema » v. s., Roma, VI, nn. 125, 126, 10 settembre 1941, 25 settembre 1941.

APPLETON, Victor

Tom Swift and his Talking Pictures; or the greatest invention on record.
New York, Grosset and Dunlop, 1928, pp. 216.

ARAGAO, Armando

The Film in Portugal.
in: « Sight and Sound », London, vol. 17, 65, Spring 1948.

ARCHAROUNI, A.

Le cinéma dans les républiques soviétiques de l'Asie Centrale.
in: A. Aroseff: « Le cinéma en U.R.S.S. » (vedi in Cap. II A).

ARISTARCO, Guido

Germaine Dulac e Hans Richter.
in: « Bianco e Nero », Roma, X, 1, gennaio 1949.

ARNHEIM, Rudolph

Originalità di europeo.
in: « Cinema » n. s., Milano, II, 28, dicembre 1949.

ARNOUX, Alexander

La guerre et la découverte du cinéma.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 22, aprile 1931.

ARVIDSON, Linda

(vedi Griffith, Mrs. D. W.) .

AURIOL, Jean George

Aspetti del cinema francese contemporaneo. Trad. di Michelangelo Antonioni.
in: « Bianco e Nero », Roma, IX, 5, luglio 1948

Les dessins animés avant le cinéma - 1889 (Emile Reynaud).
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 6, gennaio 1930.

Les prémiers dessins cinématographies. (1908 - *Emile Cohl*).
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 6, gennaio 1930.

Les stars.
in: « Le cinéma des origines a nos jours » a cura di Henri Fescourt. (vedi in Cap. I).

AUTORI VARI

Charles Chaplin.
quaderno a cura del Clube Portogués de Cinematografia, Porto, 1949.

AUTORI VARI

Iakov Protazanov. (Saggi e materiali vari sul regista Protazanov).
Moskva, Goskinoisdat, 1950.
Contiene scritti di: Cacialov, Voizik, Sverdlin, Allinikov, Pudovkin, ecc.

AVENARIUS, G.

Jean Renoir.
Moskva, Goskinoisdat, 1938, pp. 71.

BALAZS, Béla

Film into Fascism.
in: « New Theatre », New York, ottobre 1934.

Rojdenie nazionalnovo kinostilia. (Nascita dello stile cinematografico nazionale).
in: « Zaria Vostoka », Moskva, 28 novembre 1934.

BARBARO, Umberto

Il cinema sovietico.
in: « Film Rivista », Firenze, III, 10, giugno 1946.

L'histoire d'un Pierrot.
in: « Bianco e Nero », Roma, I, 1, gennaio 1937.

Nascita del film d'arte.
in: « 40° anniversario della cinematografia », Roma, 1935.

Piccola storia del film documentario in Italia.
in: « Quadrivio », Roma, 6 settembre 1936.

I quarant'anni del cinema.
in: « L'Italia letteraria », Roma, 2 marzo 1935.

Tolstoi parla di cinema.
in: « Cinema » v. s., Roma, III, 51, agosto 1938.

BARRY, Iris

A Brief History of the American Film 1895-1938.
in: « Musée du Jeu de Paume », Paris, 1938, pp. 97, ill. 101.

A Review of Film History in a

Cycle of seventy Films.
in: « Museum of Modern Art », New York, The Museum, 1939.

D. W. Griffith, American Film Master.
New York, Museum of Modern Art, Film Library, 1940, pp. 30, ill., 4°.

Georges Méliès, Magician and Film Pionier 1861-1938.
New York, Museum of Modern Art, 1939, pp. 5, ill. 5.
(Art in Our Time).
Pionier 1861-1938.
in: « Art in America », a cura di Cahill, Holger & Barr, Alfred. 1935.
New York, Reynal and Hitchcock,

The « Western » Film.
New York, Museum of Modern Art, Film Library.

BAUDELAIRE, Charles

Morale du joujou.
in: « Curiosités esthétiques », Paris, Lemerre, 1853.
(Contiene una descrizione del phenakistiscope).

BAZIN, André

Le mythe de M. Verdoux.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 9, gennaio 1948.

Pour en finir avec la profondeur du champ.
in: « Cahiers du Cinéma », Paris, I, n. 1, aprile 1951.

BAZIN, André & COCTEAU, Jean

Orson Welles.
Paris, Chavane, 1950, pp. 64.

BEK-NAZAROV, Amo

Quelques notes sur la cinématographie sovietique armenienne.
in: « A. Aroseff: « Le cinéma en U.R.S.S. ». (Vedi in Cap. II A).

BERG, Gustav

Aktuelle filmproblem.
Stockholm, 1921.

BERTRAND, Anthony

Notes sur le cinéma polonais.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 9, aprile 1930.

BESSY, Maurice & LO DUCA, Joseph Marie

Georges Méliès, mage.
Paris, Prisma, 1945, pp. 204, ill. 283, 4°.
Contiene in appendice: « Mes memoires » di G. Méliès.

Louis Lumière, inventeur.
Paris, Prisma, 1948, pp. 132, ill. 115.

BIANCHI, Pietro

Henri-Georges Clouzot. Con note bio-biblio-filmografiche a cura di Giuseppe Calzolari.
Parma, Guanda, 1951, pp. 76, ill. 30.

BLIN, Roger

King Vidor.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 11, giugno 1930.

Les travaux, les ouvrages et les inventions de Marey.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 11, giugno 1930.

Murnau.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 25, luglio 1931.

BOLSCIAKOV, I.

Sovietskoie kinoiskusstvo v godi velikoi otecestvennoi voini. (L'arte cinematografica sovietica negli anni della grande guerra patriottica).
Moskva, Goskinoisdat, 1948.

BOURGEOIS, Jacques

René Clair.
Genève, Paris, 1949, pp. 102, ill., 12.

BRITISH FILM ACADEMY & NATIONAL FILM LIBRARY & SOCIETY FOR CULTURAL RELATIONS WITH U.R.S.S.

Eisenstein 1898-1948.
London, Lund Humphries & Co., 1948.

BRODIANSKI, B.

Vladimir Petrov.
Moskva, Goskinoisdat, 1939.

BRUNEL, Georges

Kinetographe Méliès Reulos.
Paris, 1897.

Projections animées.
Paris, 1897.

BRUNIUS, Jacques B.

Le cinéma art et le ciné oeil.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 4, ottobre 1929.

Experimental Film in France.
in: Manvell: « Experiment in the Film ». (Vedi).

René Clair.
in: « Cinéa-Ciné », Paris, 79, 1927.

BRYAN, George S.

Edison. (Edison's Contribution to Cinematography).
New York, Alfred A. Knopf.

BRYHER, Winifred

Film Problems of Soviet Russia.
Photographs chosen and titled by K. Macpherson.
Territet, Pool Publications, 1929, pp. 140, ill., 75, 16°.

BUB, Gertrude

Der Deutsche Film im Weltkrieg und sein publizistischer Einsatz.
Quackenbrück, Hendelsdruck C. Trute, 1938, pp. 125, ill. 6, 4°.

BURGER, Erich

Les débuts de Ch. Chaplin.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 21, aprile 1931.

CADES, A. R.

Storia della Cines.
in: « Cinema » v. s., Roma, 20, 25 aprile 1937.

CARTER, Huntly

New Theater and Cinema of Soviet Russia.
London, Chapman & Dodd, 1924.
New York, International Publ., 1925, pp. 278.

CASTELLO, Giulio Cesare

Contributo alla storia della « Sophisticated Comedy ».
in: « Bianco e Nero », Roma, X, 9, settembre 1949.

Dieci anni di cinema americano. (1939-1949).
in: « Bianco e Nero », Roma, XI, 12, dicembre 1950.

George Wilhelm Pabst: Storia e fine di un esilio.
in: « Bianco e Nero », Roma, X, 4, aprile 1949.

The Magnificent Orson Welles.
in: « Bianco e Nero », Roma, X, 1, gennaio 1949.

Parabola creativa di Carl Th. Dreyer.
in: « Bianco e Nero », Roma, IX, 7, settembre 1948.

CAVALCANTI, Alberto

Le mouvement neorealiste en Angleterre.
in: « Le Rôle Intellectuel du Cinéma ». (Vedi in Cap. I).

CHALAIS, François

Henri-Georges Clouzot.
Paris, J. Vautrain, 1950, pp. 116, ill. 32.

CHARENSOL, Georges & REGENT, Roger

Un maître du cinéma: René Clair.
Paris, Le Table Ronde, 1952.

CHARENSOL, Georges

Renaissance du cinéma français.
Paris, Ed. du Sagittaire, 1946, pp. 224, 8°.

CHAVANCE, Louis

Le cas de Josef von Sternberg.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 12, luglio 1930.

CHIARINI, Luigi

Panoramica cinematografica.
in: « 40° anniversario della cinematografia », Roma.
Numero unico, 22 marzo 1935.

Parabola di Charlot e di Chaplin.
in: « Bianco e Nero », Roma, IX, 3, maggio 1948.

Discorso sul neorealismo.
in: « Bianco e Nero », Roma, XII, 7, luglio 1951.

Significato di Flaherty.
in: « Cinema » n. s., Milano, IV, 68, agosto 1951.

CIAKIRIAN, G.

Mikhail Ciaureli.
Moskva, Goskinoisdat, 1939.

CINEMA A CINQUANT ANS... (Le)

Numero speciale di « Magazine de France ». Prefazione di Louis Lumière.
Paris, 1945.

CINEMA ANGLAIS (Le)

Numero special de « Ciné Club », Paris, n. 8, giugno 1948.

CINEMA EN BELGIQUE, (Le)

Bruxelles, Reflets, 1940, pp. 52, ill., 4°.

CINEMATEQUE FRANCAISE

Emile Reynaud, peintre de films. (1844-1918).
Paris, Office Français d'Editions, 1945.

CLUBE PORTOGUES DE CINEMATOGRAFIA

Modernas tendencias do cinema europeo.
Porto, 1949.

COCTEAU, Jean & BAZIN, André

Orson Welles.
Paris, Chavane, 1950.

COISSAC, G. M.

Les ombres chinoises et les projections.
Paris, 1911.

Précisions sur l'histoire du cinématographe.
in : « Le cinéma des origines à nos jours » a cura di H. Fescourt. (Vedi in Cap. I).

COLLIJN, Gustav

Victor Sjöström.
Stockolm, 1943, pp. 63.

COLPI, Henri

Le cinéma et ses hommes.
Montpellier, Chausse-Graille-Castelnau, 1947, pp. 377, 4°.

COMEDIE americaine et Frank Capra (La)

Numero special de « Ciné Club », Paris, 2.e année, n. 8-9, maggio-giugno 1949.

COMIN, Jacopo

Appunti sul cinema d'avanguardia.
in : « Bianco e Nero », Roma, I, 1, gennaio 1937.

COSTA, Alves

Notes on the Portuguese Cinema.
in : « Close Up », London, VIII, 1, marzo 1931.

Panorama del cinema portoghese.
in : « Bianco e Nero », Roma, X, 7, luglio 1949.

CUNNINGHAM, R. R.

The Japanese Cinema To-day.
in : « Sight and Sound », London, vol. 17, 65, Spring 1948.

(DELLUC)

Louis Delluc.
Numero special de « Ciné Club », Paris, 2.e année, n. 6, marzo 1949.

DEMENY, Georges

Les origines du cinématographe.
Paris, Ed. Paulin, 1909, pp. 64, 8°.

DICKSON, Antonia & DICKSON, William Kennedy

Edison's Invention of the Kinetophonograph.
Los Angeles, Pueblo Press, 1939, pp. 18.
(Reprint of an article originally appearing in the « Century Magazine » in the year 1894).

History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kinctophonograph. Introductory Letter by Edison.
New York, Albert Burm Co., 1895, pp. 52, ill.

History of the photographic, scientific experiments and developments leading to the perfection of the Vitascope.
New York, The Vitascope Co., 1896. pp. 52, ill.

The Life and Inventions of Thomas Alva Edison.
New York, Boston, Cromwell and Co., 1894, pp. 320.

DILLAYE, Frédérick

Les Nouveantés Photographiques pour 1895.

D'INCERTI, Vico

Vecchio cinema italiano. La breve luminosa parabola.
in: « Ferrania », Milano, 6, 1951, pp. 16, ill. 26, 4°.
(Esiste anche un estratto a parte).

DU BOSCH, R. G.

Charlie Chaplin.
Gand, Licht, 1946, pp. 64.

DUCAY, Eduardo

Il cinema in Spagna.
in: « Bianco e Nero », Roma, XI, 11, novembre 1950.

DULAC, Germaine

Le cinéma d'avant-garde.
in: « Le cinéma des origines à nos jours » a cura di H. Fescourt. (Vedi in Cap. I).
in: « Intelligence du cinématographe » di Marcel L'Herbier.
Paris, Corrêa, 1946.

Il cinema d'avanguardia.
in: « Bianco e Nero », Roma, VII, 5, maggio 1943.

DUPONT, E. J.

Cinematographe von A. und L. Lumière aus Lyon.
Wien, 1897.

DZENKEVICH, B.

(La produzione cinematografica in Ucraina).
Kiev, Ukortea Kinoridav, 1931, pp. 96.

EISENSTEIN, S. M.

The Soviet Screen.
Moscow, Roreign Languages Publishing House, 1939, pp. 39.

Nascita e significato del Potemkin.
in: « Cinema » n. s., Milano, IV, 65 e 66, 31 giugno, 15 luglio 1951.

EISNER, Lotte H.

Les origines du « style Lubitsch ».
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 17, 1948.

L'écran démoniaque. Panorama du cinéma allemand.
Paris, André Bonne, 1952.

ENGBERG, Harald

A. W. Sandberg og hans Film; en Periode i dansk Films Historie.
(A. W. Sandberg e i suoi film; un periodo della storia del film danese).
Köbenhavn, Aschehoug Dansk Forlag, 1944, pp. 61, ill., 8°.

EPSTEIN, Jean

Bilan du film muet.
in: « Cinéa-Ciné », Paris, 1931.

ERICSSON, Peter

Les oeuvres récentes de John Ford.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 10, febbraio 1948.

FALK, Nat.

How to Make Animated Cartoons; the history and technique.
Foreword by Paul Terry.
New York, Foundations Books, 1941, pp. 79.

FAZALBHOY, Y. A.

The Indian Film.
Bombay, Bombay Radio Press, 1939, pp. 127.

FEDOROFF, A.

The Artistic Activity of the Soviet Cinematograph during the past ten Years.
in: « International Review of Educational Cinematography », Rome, vol. I, 6, dicembre 1929.

FEILD, Robert D.

The Art of. Walt Disney. (Illustrated survey of the work of the Walt Disney Studios).
New York, Macmillan, 1942, pp. 290, ill.

FELDMAN, Joseph & Harry

London, Collins, 1944.
An Index to the Creative Work of Jean Vigo.
(Special Supplement to « Sight and Sound », Index Series, n. 4 - n. s.), London, 1951.

FENIN, Giorgio N.

Il cinema americano alla vigilia di una svolta decisiva.
in: « Bianco e Nero », Roma, XII, 7, luglio 1951.

Invenzione del montaggio.
in: « Cinema », v. s., Roma, VI, 123, 10 agosto 1941.

Mack Sennett.
in: « Cinema », v. s., Roma, VII, 134, 24 gennaio 1942.

(FEYDER)

Jacques Feyder.
Numero special de « Ciné Club », Paris, 2.e année, n. 2, novembre 1948.

FILM DEL DOPOGUERRA 1945-1949, (Il)

Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia. Roma, Bianco e Nero, 1949, pp. 268, 8°.
Contiene scritti di: Chiarini, Petrucci, Ragghianti, Koselka, Auriol, Bergmann, Manvell, Gromo, Verdone, Barbaro, Viazzi, Prosperi, Quaglietti, Contini, Road, Lo Duca, M. V., Aristarco.

FLETCHER, John Gould

The Crisis of the Film.
Seattle, University of Washington Book Store, 1929, pp. 35.

FORESTJE, Lui

Velikij nemoj. (Il grande muto).
Moskva, Goskinoisdat, 1945, pp. 110, 8°.

FOWLER, Roy Alexander

The Film in France (1939-1946).
London, Pendulum Publications, 1946, pp. 56, ill. 40.

FRANZERO, C. M.

Tappe del cinema inglese.
in: « Scenario », Roma, 5, 1932.

FREEMAN, Joseph

The Soviet Cinema.
in: Freeman, J. & Kunitz, J. & Lozowick, L.: « Voices of October ». New York, Vanguard Press, 1930.

FRIEDLAND, Nadiesgda

Ghermanscoe kino. (Cinema tedesco).

FULOP-MILLER, René & GREGOR, Joseph

Das Americanische Theater und Kino.
Zürich, Amalthea, 1931, pp. 107.

FULOP-MILLER, René

The motion Picture in America; a history in the making.
in: Anderson, John: « The American Theatre ». New York, The Dial Press, 1938.

GASTINE, A. L. J.

La chronophotographie sur plaque fixe et sur pellicule mobile.
Paris, Gauthier-Villars, 1898, pp. 170.

(GAUMONT, Leon)

Werdegang des Tonfilms. (Geschichtliche Darstellung der Entwicklung des Tonfilms - seit 30 Jahren - im Hause Gaumont von 1899-1929).
Berlin, Gaumont, 1929, pp. 28.

Etablissements Gaumont (1895-1929).
Paris, Gauthiers-Villars, 1935, pp. 121.

GAY, A.

Le Cinématographe Lumière.
in: « Revue Génèrale des Sciences », luglio 1895.
in: « Bulletin de la Société Française de Photographie », novembre 1895.

GEORGE, G. L.

Le cinéma soviétique à Hollywood.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 24, luglio 1931.

GERRARD, John

A History of Irish Production.
in: « Sight and Sound », London, vol. 17, 65, Spring 1948.

GESELLSCHAFT FUR KULTURELLE VERBINDUNG DER SOWJETUNION MIT DEM AUSLANDE.

Film und Filmkunst in der U. d. S. S. R. 1917-1928.
Berlin, « Kniga », 1928, pp. 55, ill. (Esiste anche in testo inglese e francese).

GEYER,

25 *Jahre Dienst am deutschen Film.* (1911-15 Juli 1936).
Berlin, Geyer-Werke, 1936, pp. 19.

GIANNITRAPANI, Nadir & PERSICHINI, Roberto

La vera origine del cinema italiano.
in: « Cinema » v. s., Roma, VII, 142, 25 maggio 1942.

GILSON, Paul

Georges Méliès inventeur.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 4, ottobre 1929.

GOLDEY, E.

Le cinéma dans les mises en scène de Piscator.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 7, febbraio 1930.

GONZI, V.

La cinematografia italiana del dopoguerra.
Roma, Atlantica, 1933, pp. 101.

GRANICH, Tom & SALVADORI, Fausto

Lineamenti di storia del cinema sociale americano.
in: « Bianco e Nero », Roma, X, 8, agosto 1949.

GRANICH, Tom

A proposito di alcuni film sovietici del periodo 1934-1938.
in: « Bianco e Nero », Roma, XI, 4, aprile 1950.

GRAU, Robert

The Stage in the Twentieth Century.
New York, Broadway Publishing Co., 1912, pp. 360, ill.

GREGOR, Josef & FULOP - MILLER, René

Das Amerikanische Theater und Kino.
(vedi: Fülop-Miller).

GRIERSON, John

The Fate of British Film.
London, The Fortnightly, 1937.

GRIFFITH, Mrs. D. W. (Linda Arvidson)

Film Flashes, the Wit and Humour of a Nation in Pictures.
New York, Leslie Judge Co., 1916, pp. 134.

GRIFFITH, David Wark

The Movies a hundred Years from now.
in: « Collier's Magazine », New York, 3 maggio 1928.

What I Demand of Movies Stars.
in: « The Motion Pictures Classic », New York, febbraio 1917.

The Motion Pictures To-day and To-morrow.
in: « Theatre Magazine », New York, ottobre 1919.

(GRIFFITH)

David Wark Griffith.
Numero special de « Ciné Club », Paris, II, n. 3, dicembre 1948.

GRIFFITH, Richard

An Index to the Creative Work of Frank Capra.
(Special Supplement to « Sight and Sound », Index Series, n. 3 - n. s.) - London, 1951.

GRINBERG, J.

Serghiei Gherassimov.
Moskva, Goskinoisdat, 1939.

GRO, Lajs

Az orosz filmmüvészet. (L'arte cinematografica russa).
Budapest, Munka, 1931.

GROMO, Mario

Ascesa del cinema subalpino. (1904-1914).
in: « Scenario », Roma, 6, 1933.

Robert Flaherty. (Con nota bio-biblio-filmografica a cura di Giuseppe Calzolari e Gianfranco Calderini).
Parma, Guanda, 1952, pp. 63, ill., 16°.

GULICK, Paul

The History of the Moving Picture Art, with particular reference to the accomplishments of Carl Leammle.
New York, Encyclopedia of Americana Art, Science and Business, O. A. Peters Publishing Co., 1924, pp. 12, ill., 4°.

HAMMER, Mina Fisher

History of the Kodak and its Continuations.
New York, Pioneer Publ., 1940, pp. 95.

HANSEN, Fritz

Chronica der Camera obscura. Ein kleiner Roman um eine grosse Erfindung.
Berlin, Lankwitz, Verlag « Die Linse », 1939, ill.

(HARDY, Forsyth) a cura di

Grierson on Documentary.
London, Collins, 1946, pp. 256, ill.

Grierson on Documentary. Edited and compiled by F. Hardy, with american notes by Richard Griffith and Mary Losey.
New York, Harcourt, Brace and Co., 1947, pp. 342, ill.

HARRINGTON, Curtis

An Index to the Creative Work of Josef von Sternberg.
(Special Supplement to « Sight and Sound », Index Series, n. 17).
London, 1949.

HARTING, H.

Geschichte der Familie Voigtländer, ihre Werkstätten, ihre Mitarbeiter.
Braunschweig, Voigtländer, 1925.

HAWTHORNE, Jean

Walt Disney.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 25, luglio 1931.

HAYS, Will H.

Fifteen Years of Motion Picture Progress: annual report of the Motion Picture Producers and Distributors of America.
New York, 1937.

HENNERY, Arcy

Destin du cinéma français.
Paris, Societé Française d'Editions Littéraires et Techniques, 1ª ed.: 1935; 2ª ed.: 1938, pp. 192.

HEPWORTH, Cecil M.

The Book of the Lantern. Being a pratical guide to the working of the optical (or magic) lantern. With full and precise directions for making and coloring lantern pictures.
London, Hazell, Watson and Viney, 1889 (1ª ed.), 1891 (2ª ed.).

Animated Photography: the A-B-C of the cinematograph.
A simple and thorough guide to the projection of living photographs with notes on the production of cinematograph negatives.
London, Hazell, Watson & Viney, 1900, pp. 128, ill.
(Amateur Photographer's Library, n. 14). 2ª ed. riveduta e aumentata a cura di Hector MacLean.

HERRING, Robert

Comedy in the Cinema.
in: « Life and Letters To-day », Summer Quarter, London, 1936.

HEYL, Henry Renno

A Contribution to the History of the Art of Photographing Living Subjects in Motion and Reproducing the Natural Movements by the Lantern.
in: « Journal ». The Franklin Institute, Philadelphia, vol. CXV, p. 310, 1898.

HILL, Ralph

The Story of British Film Music.
in: « Radio Times », London, 31 dicembre 1937.

HUFF, Theodor

An Index to Creative Work of Charles S. Chaplin.
(Special Supplement to « Sight and Sound », Index Serier, 3).
London, 1945.

An Index to Creative Work of Ernst Lubitsch.
(Special Supplement to « Sight and Sound », Index Series, 9).
London, 1947.

An Index to Films of Murnau.
(Special Supplement to « Sight and Sound », Index Series, 15).
London, 1948.

Charlie Chaplin.
New York, Henry Schuman, 1951, pp. 344, ill. 148.

HUNTLEY, John

British Film Music.
London, Skelton Robinson, 1947, pp. 247, ill., 20.

IDESTAM-ALMQUIST, Bengt (ROBIN HOOD pseud.)

Svenska Filmens Drama - Sjöström och Stiller. (Drammi cinematografici svedesi - Sjöström e Stiller).
Stockholm, Ahlén Soner, 1939, pp. 310, ill.

Eisenstein.
Stockholm, Ed. K-F:s Bokförlag, 1951, pp. 269, 8°.

Fran Körkarlen till Hets. En kritikers syn pä S.F.:s produktion.
(Da Körkarlen a Hets. Un critico esamina la produzione della Svenska Filmindustri.) pp. 63.
in: Svensk Filmindustri tjugufem är. (Vedi).

Classics of the Swedish Cinema. The Stiller and Sjöström Period.
With an introduction by Victor Sjöström.
Stockholm, The Swedish Institute - A-B Svensk Filmindustri, 1952, pp. 48, ill. 87, 4°.

IESOUITOV, N.

Les principaux courants de la cinématographie soviétique.
in: « A. Aroseff « Le cinema en U.R.S.S. ». (Vedi in Cap. II A).

IROS, Ernst

Expansion of the German and Austrian Film.
in: Manvell: « Experiment in the Film ». (Vedi).

IURIENEV, R.

Grigori Aleksandrov.
Moskva, Goskinoisdat, 1939.

Sovietskii biograficeskii film. (Il film biografico sovietico).
Moskva, Goskinoisdat, 1950.

IWASAKI, Akira

An Outline History of the Japanese Cinema.
in: « Cinema Year Book of Japan 1936-1937 ». (Vedi in Cap. IX).

JACCHIA, Paolo

Cinema sovietico.
Firenze, Macchia, 1950, pp. 108, 16°.

JACOBS, Lewis

Avant-garde Production in America.
in: « Manvell: « Experiment in the Film ». (Vedi).

Experimental Cinema in America.
in: « Hollywood Quarterly », Barkeley and Los Angeles, Winter 1947, Spring 1948.

King Vidor.
in: « Bianco e Nero », Roma, XI, 7, luglio 1950.
in: Queval, Jacobs, Vincent: « Carné - Garbo - Vidor. Tre profili critici ». (Vedi).

JAMESON, Amable

Clarence Brown.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 6, gennaio 1930.

JARRAT, Vernon

The Italians. I. Luchino Visconti's Ossessione. II. Francesco De Robertis.
in: « Sight and Sound », London, vol. 17, 65, Spring 1948.

The Italians. III. Mario Soldati.
in: « Sight and Sound », London, vol. 17, 66, Summer 1948.

JEANNE, René

La Crise Cinématographique.
in: « Revue des Deux Mondes », Paris, 17, 1933.

JENKINS, C. Francis

Animated Pictures. An exposition of the historical development of chronophotography, its present scientific applications and future possibilities, and of the method and apparatus employed in the entertainment of large audience by means of projecting lanterns to give the appearence of aspects in motion.
Washington, Francis Jenkins, 1898, pp. 118.

JEZEK, Svatopluk

Panorama ceského filmu. (Panorama del cinema ceco).

Praha, Ceskoslovenské filmové nakladatelstvi, 1946, pp. 192, 8°.

JONES, B. Dorothy

The Hollywood War Film 1942-1944.
in: « Hollywood Quarterly », Berkeley and Los Angels, ottobre 1945.

JUBERG, B.

S.F. i data och fakta (La S.F. in date e fatti).
in: « Svensk Filmindustri Tjugufem är ». (Vedi).

KARELL, L.

Die Entwicklung des Films.
Münche, Kösel u. Pustet, 1929.

KARMEN, Roman

Soviet Documentary.
in: Manvell: « Experiment in the Film ». (Vedi).

KATZ, Robert & KATZ, Nancy

Documentary in Transition; Part I: The United States.
in: « Hollywood Quarterly », Berkeley and Los Angels, vol. III, 4, 1949.

KOCH Heinrich & BRAUNE, Heinrich

Von Deutschen Filmkust.
Berlin, Hermann Scherping, 1943, pp. 20, ill. 100.

KOLOMATZEV, P. & FRENKEL, L.

Kojdenie kinofilma. (Nascita del film).
Moskva, Goskinoisdat, 1939, pp. 96.

KRIEGK, Otto

Der Deutsche Film im Spiegel der Ufa.
Berlin, 1943, pp. 316, ill.

KUBNICK, Henri

Les Fréres Lumière.
Paris, Plon, 1938, pp. 91, 8°.

KUCERA, Jean & SMRZ, Karel

Le cinéma tchécoslovaque.
Proha, Filmovic Studio, 1937, pp. 50.

KURZEL-RUNTSCHEINER

Franz Freiherr von Uchatius.
in: « Blätter für Geschichte der Technik », Wien, Heft 4, 1938.
(Oesterreichischer Forschungsinstitut für Geschichte der Technik).

LAMBERT, Gavin

Notes on a Renaissance of the Italian Cinema.
in: « Sight and Sound », London, vol. 19, 10, febbraio 1951.

LANGLOIS, Henri

Notes sur l'histoire du cinéma. —
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 15, 1948.

LANIA, Leo

A new Stage in the Development of the Soviet Film.
in: « Life and letters to day », London, Summer 1936.

LAPIERRE, Marcel

Un centenaire oublié: J.-J. Grandville, illustrateur et précurseur du cinéma.
in: « Le Livre et ses Amis », Paris, III, 17, marzo 1947.

LARSEN, Egon

Inventors' Scrapbook. (Contiene un articolo sulla storia del cinema).
London, Lindsay Drummond, 1947.

Report on Germany. The Emergence of a New Film Industry.
in: « Sight and Sound », London, vol. 17, 66, Summer 1948.

LANDY, L.

The Magic Lantern and its Application.
New York, E. and H. T. Anthony Co., 1891, pp. 48.

LEPROHON, Pierre

Charlot ou la naissance d'un mythe.
Paris, Corymbe, 1935, pp. 253, ill. 7, 16°.

Charlie Chaplin.
Paris, Editions Jacques Melot, 1946, pp. 352, ill. 106, 8°.

Le cinéma allemand.
in: « Le Rouge et le Noir », Paris, 1928.

LEROY, Paul

Au seuil du paradis des images avec Louis Lumière.
Rouen, Maugard, 1939, pp. 146.

LEYDA, Jay

Prologue to the Russian Film.
in : « Hollywood Quarterly », Berkeley and Los Angeles, 2, gennaio 1947.

Arte e morte di D. W. Griffith.
in : « Bianco e Nero », Roma, X, 10, ottobre 1949.

An Index to the creative Work of Alexander Dovzhenko.
(Special Supplement to Sight and Sound, Index Series, n. 12).
London, 1947.

An Index to the creative Work of Vsevolod I. Pudovkin.
(Special Supplement to Sight and Sound, Index Series, n. 16).
London, 1948.

LEYDI, Roberto

La musica nel film « western » e nella « horse opera ».
in : « Cinema » n. s., Milano, III, 49, novembre 1951.

LIESEGANG, F. Paul

Marey, der Begründer der modernen Kinematographie.
Düsseldorf, 1910.

Aus der Entwicklungsgeschichte der Kinematographie.
(Discorso tenuto l'8 giugno 1912).

Die Kinematographie vor 25 Jahren.
in : « Photographische Industrie », 1913, Heft 22.

Vom Geisterspiel zum Kino. Vortrag zu einer Reihe von 66 Bilder.
Düsseldorf, Liesegang, 1918, pp. 43.

Die Erfindungsgeschichte des Lebensrades.
in : « Die Kinotechnik », 1924, Heft, 19-20.

Die Geschichte der Firma Eduard Liesegang, Düsseldorf.
Zur Feier ihres 75 jährigen Bestchens am 2. Dezember 1929.
Leipzig, Selbstverlag, 1929, pp. 28.

Bemerkungen zu den Arbeiten von Ottomar Auschütz.
Düsseldorf, Liesegang, 1936.

LIZZANI, Carlo

Per uno studio sulla storia del cinema italiano.
in : « Bianco e Nero », Roma, XI, 10, ottobre 1950.

LO DUCA, Joseph Marie & BESSY, Maurice

Georges Méliès, mage. (Vedi : Bessy).

Louis Lumière inventeur.
(Vedi : Bessy).

LO DUCA, Joseph Marie

Le dessin animé. Introduction de Walt Disney.
Paris, Prisma, 1948, pp. 178, ill. 230, tav. a colori 8, 16°.
Sommario : De Plateau à Reynaud - De Cohl à Winsor McCoy - De Felix le Chat à Michey La Souris - Les dessin animé européen - Le dessin animé americain - Esthétique et variations du dessin animé - Technique du dessin animé - De l'abstrait à la fable animée - Bibliographie.

Ricciotto Canudo. Il fondatore dell'estetica cinematografica.
in : « Cinema » v.s., Roma, VII, 9, gennaio 1948.

Contribution des techniques françaises au cinéma.
in : « La Revue du Cinéma », Paris, 9, gennaio 1948.

Trilogia mistica di Dreyer.
in : « Cinema » n. s., Milano, II, 14, maggio 1949.

Vittorio De Sica.
in : « Ciné Club », Paris, n. s., n. 2, gennaio-febbraio 1950.

LONDON, Kurt

Film Music: a summary of the characteristic features of its history, aesthetics, technique; and possible development.
London, Faber & Faber, 1936, pp. 280.

LUMIERE, Auguste & Louis

Notice sur le cinématographe Auguste et Louis Lumière.
Lyon, Société Anonyme des Plaques et Papiers Photographiques A. Lumière et Fils, 1897, pp. 32, ill.

LUNATSCHARSKY, A. W.

Der Russische Revolutionsfilm.
Zürich, Orell-Füssli, 1929, pp. 16, ill. 67.

Zürich, Orell-Füssli, 1935, pp. 95, ill. 74.

Kino na sapade i u nas. (Il cinema in Occidente e da noi).
Moskva, Teakinopechat, 1928.

LUTZ, Edwin George

Animated Cartoons; how they are made, their origin and development.
New York, Charles Scribner's Sons, 1920, pp. 261, ill.

MACKENSIER, Norman

La révolution du son.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 5, novembre 1929.

MADRID, Francesco (de)

Cine de ayer y de mañana.
Buenos Aires, Poseidon, 1945.

(MALERBA, Luigi) a cura di

Italian Cinema 1945-1951 (ed. inglese).
Cinéma Italien (1945-1951 (ed. francese).
Roma, Bestetti, 1951, pp. 100, ill. 200, 4°.
Contiene scritti di: C. Zavattini, R. Manvell, Lo Duca, M. Verdone, A. Blasetti, R. Paolella, L. Chiarini, G. Aristarco, C. Gallone, ecc.

MANUEL, Jacques

D. W. Griffith. Panorama d'une oeuvre 1914-1925.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 2, novembre 1946.

MANVELL, Roger

Evoluzione del film britannico.
in: « Bianco e Nero », Roma, IX, 10, dicembre 1948.

Experiment in the Film.
London, The Grey Walls Press, 1949, pp. 285, ill. 59, 8°.
Sommario: Experimental film in France di J. B. Brunius - Avant garde production in America di L. Jacobs - Soviet film di G. Roshal - Soviet documentary di R. Karmen - Expansion of the German and Austrian film di E Iros - Avant-garde in Germany di H. Richter - Development of film technique in Britain di E. Astey - Experiment in the scientific film di J. Maddison.

MARCHAND, René & WEINSTEIN, Pierre

L'art dans la Russie nouvelle: le cinéma. Prefazione di Henri Barbusse.
Paris, Ed. Rieder, 1927, pp. 174, tav. f. t. 20, 8°.

MARINUCCI, Vinicio

Appunti sul realismo del film americano.
in: « Bianco e Nero », Roma, IX, 4, giugno 1948.

MARION, Denis

Erich von Stroheim.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 5, novembre 1929.

MEENSBRUGGHE. (van der) G.

Notice sur J. A. Plateau, membre de l'Academie.
Bruxelles, F. Hayez, 1884, pp. 96, ill. 1, 16°.
e in: « Annuaire de l'Academie Royal de Belgique », LI, 1885.

MELIES, Georges

Les vues cinématographiques.
in: « Annuaire général et international de la photographie ».
Paris, Ed. Plon, 1907.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 4, 5, novembre 1939.

MEYER, Bruno

Muybridge in Berlin 1891.

(MICHA, René) a cura di

Jacques Féyder ou le cinéma concret. I.: L'homme et l'oeuvre. Testi di autori vari.
Bruxelles, Comité National Jacques Feyder, 1949, pp. 99, ill. 62, 8°.

MIDA, Massimo

Cinema francese fra due guerre.
in: « Bianco e Nero », Roma, IX, 1, marzo 1948.

Vecchio Griffith.
in: « Cinema » v. s., Roma, VI, 121, 122, 10 luglio 1941, 25 luglio 1941.

MILHAUD, Darius

Music in French Film.
« Proceedings of the Writer's Con-

gress », University of California Press, 1944.

MIRSKY, D. S.

Literature and films in Socialist Russia.
New York, Hogarth, 1932.

MOIGNO, (L'Abbé)

L'art des projections.
Paris, 1872.

MONTESANTI, Fausto

Archivio. (Recensioni di alcuni film Pathé).
in: « Bianco e Nero », Roma, XIII, 1, gennaio 1952.

Appunti sull'evoluzione del cinema in costume.
in: « Bianco e Nero », Roma, XIII, 4, aprile 1952.

MORANDI, Aldo

Rinascita della cinematografia sotto il regime fascista.
Bologna, Cantelli, 1938, pp. 47.

MORTON, Lawrence

Hans Eisler. Composer and Critic.
in: « Hollywood Quarterly », Barkeley and Los Angeles, 1947-48.

MOUSSINAC, Leon

L'âge ingrat du cinéma.
Paris, Edition du Sagittaire, 1946, pp. 189, 8°.

L'età ingrata del cinema. (Saggi scelti dal 1920 al 1945).
Prefazione di Georges Sadoul.
Milano, Poligono, 1951.

NATIONAL BOARD OF REVIEW OF MOTION PICTURES

American Historic and Patriotic Pictures.
New York, National Board of Review of Motion Pictures, 1927.

NATIONAL FILM BOARD OF CANADA'

The Arts in Canada and the Film.
Ottawa, National Film Board of Canada, 1945.

NATIONAL FILM LIBRARY & BRITISH FILM ACADEMY & SOCIETY FOR CULTURAL RELATIONS WITH U.R.S.S.

Eisenstein 1898-1948.
London, Lund Huphries & Co., 1948.

NEERGAARD, Ebbe

En filminstruktörs Arbejde. (*Carl Th. Dreyer*). (Un regista al lavoro).
Kobenhavn, Atheneum Dansk Forlag, 1940, pp. 64, ill., 94, 8°.

An Index to the Creative Work of Carl Dreyer.
(Special Supplement to « Sight and Sound », Index Series, n. 1 - n. s.),
London, 1950.

NEOREALISMO ITALIANO, (Il)

Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia, 1951, pp. 150, 8°.
Sommario: Cinema italiano 1945-1951 di G. L. Rondi - Il documentario di E. Contini - Filmografia di G. Carancini - Bibliografia di M. Verdone.

NEWMAN, Rosie

The France I Knew: The Story of the Film.
London, Chis Wick Press, 1944.

NIESSEN, Carl

Der « Film », eine unabhängige deutsche Erfindung.
Emsdetten, Lechte, 1934, pp. 20.
(Schriften d. Film-Archiv am Inst, f. Theaterwiss. d. Köln, Heft 1).

NOBLE, Peter

The Cinema and the Negro (1905-1948).
(Special Supplement to « Sight and Sound », Index Series, 14).
London, 1948.

An Index to the Creative Work of Alfred Hitchocock.
(Special Supplement to « Sight and Sound », Index Series, n. 18).
London, 1949.

An Index to the Creative Work of Anthony Asquith.
(Special Supplement to « Sight and Sound », Index Series, n. 5 - n. s.).
London, 1952.

NOUGUES, Pierre

Jules Marey et la chronophotographie.
in: Fescourt: « Le cinema des origines a nos jours », (Vedi in Cap. I).

(NORDENFALK, Carl & RICHTER, Hans) a cura di

Viking Eggeling (1880-1925). *Tecknare och Filmkonstnär.*
Stockholm, Nationalmusei, 1950, pp. 29, ill. 10, 8°.
(Nationalmusei utställningskatalog N. 178).
Contiene scritti di: (in testi svedese, francese, tedesco) Otte Sköld, Hans Richter, Hans Arp, Tristain Tzara, Mies van der Rohe, Georg Schmidt; Curriculum vitae; Catalogo delle opere.

NOVARSKY, N.

Fridrich Ermler.
Moskva, Goskinoisdat, 1941.

NOVERRE, Maurice

Emile Reynaud, sa vie et ses travaux.
Brest, « Le Nouvel Art Cinematographique », 1926, pp. 97.

La verité sur l'invention de la projection animée.
Brest, « Le Nouvel Art Cinématographique », 1926.

L'oeuvre de Georges Méliès. Le Gala Méliès.
in: « Le Nouvel Art Cinématographique », Brest, 1929-30.

La verité sur l'invention du film photophone. Henry Joly (1905), *Eugéne Lauste* (1906). *Prolégomènes: le synchronisme Joly.* (11 *Janvier* 1905).
in: « Le Nouvel Art cinématographique », Brest, n. 5, (2.e serie), janvier 1930.

OBERMEYER, Albert (von)

Franz Freiherr von Uchatius.
Wien, 1904.

OERTEL, Rudolf

Filmspiegel: ein Brevier aus dem Welt des Films.
Wien, Frick, 1943.
(Contiene l'elenco di 125 apparecchi brevettati tra il 1890 e il 1900).

OGANESOV, K.

Amerikanskie Kino-rejisseri. (Registi cinematografici americani).
Moskva, Kinopechat, 1926, pp. 32.

OVERMANNS, Jacobs

Roman, Theater und Kino in neuen Deutschland.
Freiburg, Herdersche Buchhandlung, 1920, pp. 35.
(Stimmen der Zeit - Heft 14).

PABST, Rudolf

Das deutsche Lichtspieltheater in Vergangenheit, Gegenwart un Zukunft.
Berlin, Prisma Verlag, 1926, pp. 236, ill. 236.

PALMER, Edwin Obadiah

History of Hollywood.
Hollywood, Cawston, 1937.
2 vol. (1° vol.: Narrative - 2° vol.: Biographical.).

PANDOLFI, Vito

Wedekind, Berg e Pabst. Tre Lulù.
in: « Cinema » n. s., Milano, II, 26, 15 novembre 1949.

Dalla commedia dell'arte a « Les Enfants du Paradis ».
in: « Bianco e Nero », Roma, X, 11, novembre 1949.

PAOLELLA, Roberto

Contributi alla storia del cinema italiano. Cinema napoletano.
in: « Bianco e Nero », Roma, IV, 9, settembre 1940.

Conquista dello spazio nella storia del film.
in: « Bianco e Nero », Roma, V, 3, marzo 1941.

Contributi alla storia del cinema italiano: anno 1909.
in: « Bianco e Nero », Roma, VI, 3, marzo 1942.

Contributi alla storia del cinema italiano: anno 1910.
in: « Bianco e Nero », Roma, VI, 8, agosto 1942.

Contributi alla storia del cinema italiano: anni 1911-1912.
in: « Bianco e Nero », Roma, VI, 11-12, dicembre 1942.

La scuola d'avanguardia francese (1920-26).
in: « Bianco e Nero », Roma, IX, 5, luglio 1948.

I valori dell'opera di E. Guazzoni nella storia del cinema.
in: « Bianco e Nero », Roma, X, 11, novembre 1949.

Mack Sennett e la « slapstick comedy ».
in: « Cinema », n. s., Milano, III, 47, 1 ottobre 1950.

Il mito di Tristano e Isotta nella storia del cinema.
in: Bianco e Nero », Roma, XII, 1, gennaio 1951.

Assunta Spina uccisa da Mattoli.
in: « Cinema », n. s., Milano, IV, 74, 15 novembre 1951.

PASINETTI, Francesco

Un veliero bianco; storia di F. W. Murnau.
in: « Cinema », v. s., Roma, IV, 70, 25 maggio 1939.

Eisenstein o della coerenza stilistica.
in: « Bianco e Nero », Roma, IX, 1, marzo 1948.

John Ford.
in: « Bianco e Nero », Roma, X, 1, gennaio 1949.

PARVILLE, Henry de

Le Kinetoscope Edison.

PAUL, Robert W.

Animated Photograph Films.
London, 1907, pp. 80.

PELAYO, Jorge

Cinema de vanguarda.
Lisboa, Ediçoes Gama, 1947, pp. 76, ill.

PELLEGRINI, Glauco

Retrospettiva delle mostre cinematografiche di Venezia (1932-1942).
in: « Primi Piani », Milano, III, 12, dicembre 1943.

PIETRANGELI, Antonio

Panoramique sur le cinéma italien.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 13, maggio 1948.
in: « Cinema italiano sonoro ». (Vedi in Cap. II A).

PLATEAU, Joseph

Essai d'une théorie générale des apparences visuelles.
in: « Mem. des membres de L'Accademie Royale des Scieces ». Bruxelles, Tome VIII, 1834.

POLACEK, Karel

Zivot ve filmu. (La vita nel film). Praha, Pokrok, 1927, pp. 79, 8°.

POTAMKIN, Harry Alan

The English Cinema.
in: « Close Up », London, IV, 3, marzo 1929.

Remarques sur Griffith.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 19, febbraio 1931.

POTONNIEE, Georges

Les origines du cinematogrgaphe.
Paris, Paul Montel, 1928, pp. 68.

POULAILLE, Henry

Charlie Chaplin. (Vedi in Cap. II C).

POWELL, Dilys

Films Since 1939.
London, New York, Toronto. Longmans Green and Co., 1947, pp. 40, ill. 26.

PRIACEL, Stephan

Situation du cinéma sovietique.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 1930.

PROLO, Maria Adriana

Torino cinematografica prima e durante la guerra.
in: « Bianco e Nero », Roma, II, 10, ottobre 1938.

Italiani nella cinematografia straniera. (Documenti).
in: « Bianco e Nero », Roma, X, 1, gennaio 1949.

PUCCINI, Gianni

Contributo cronistico alla storia del cinema danese.
in: « Bianco e Nero », Roma, gennaio 1940.

PUDOVKIN, V. & SMIRNOVA, E.

Le cinéma soviétique.
Moscou, Société pour les rélations

culturelles entre l'U.R.S.S. et les pays étrangers, 1949.

Il cinema sovietico. (Notizia storica).
in: « Sequenze », Parma, I, 3, novembre 1949.

QUEVAL, Jean & JACOBS, Lewis & VINCENT, Carl

Carné - Vidor - Garbo: tre profili critici.
Quaderni della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.
Roma, Bianco e Nero, 1950, pp. 72, ill. 100, 8°.

QUEVAL, Jean

Marcel Carné.
in: « Bianco e Nero », Roma, XI, 7, luglio 1950. Queval, Jacobs, Vincent: Carné, Vidor, Garbo, tre profili critici (vedi).

An Index to the Creative Work of Marcel Carné.
(Special Supplement to « Sight and Sound », Index Series, n. 2 - n. s.). London, 1951.

RAMOND, Edouard

La passion de Charlie Chaplin.
Paris, Libr. Baudinière, 1927, pp. 254, ill., 16°.

RAMSAYE, Terry

America 1915.
in: « Cinema » v. s., Roma. V, 107, 10 dicembre 1940.

The Motion Picture Industry.
Boston, Bellman Publ. Co.
(Vocational and Professional Monographs Pamphlet 52).

REGENT, Roger & CHARENSOL, Georges

Un maître du cinéma: René Clair.
Paris, La Table Ronde, 1952.

REGENT, Roger

Cinéma de France.
Paris, Ed. Bellefaye, 1948, pp. 320, ill. 16.

RENAITOUR, Jean-Michel

Où va le cinéma français?
Paris, Baudiniére, 1938, pp. 478, 8°.
Jean Renoir.

(RENOIR)

Jean Renoir.
Numero special de « Ciné Club », Paris, n. 6, aprile 1948.

RESNEVIC SIGNORELLI, Olga

Il cinema in Lettonia.
in: « Cinema » v. s., Roma, II, 25, 10 luglio 1937.

RICHARD, Jean

Les grands réalisateurs russes.
in: « Cinéa-Ciné », Paris, 21, gennaio 1932.

(RICHTER, Hans & NORDENFALK, Carl) a cura di

Viking Eggeling (1880-1925). *Teknare och filmkonstnär.*
(Vedi: Nordenfalk, C. & Richter, H.).

RICHTER, Hans

Cinéma américain d'avant-garde.
in: « Cinéma »: fascicolo speciale di « Style en France », Paris, 4, 1946.

Avant-garde in Germany.
in: Manvell, R.: « Experiment in the Film ». (Vedi).

(RIM, Carlo) a cura di

Verités sur le cinéma français.
Paris, 1946, pp. 48, ill. 112.

« ROBIN HOOD » (Idestam-Almquist, Bengt)

Svenska Filmen Drama: Sjöström och Stiller. (Vedi: Idestam-Almquist, Bengt).

ROGGEN, C. J. Graadt (van)

Det linnen Venster.
Rotterdam, Brusse's Uitgeversmaatschappij, 1931, pp. 72, ill. 90.

ROMAN, Benjamin

The Motion Picture Projector and its Inventor, Jean A. Le Roy, Pioneer of M. P. Projector.
New York, Benjamin Roman, 1926, pp. 81.

ROSHAL, Grigori

Soviet Film.
in: « Manvell, R.: « Experiment in the Film ». (Vedi).

ROSLER,

Wie unser Kino entstand.
Dresden, V. Protze, 1913, pp. 16.

RUSSISCHE FILMKUNST

Berlin, Charlottenburg, E. Pollak, 1927, pp. 28, tav. 114.

SADOUL, Georges

L'école de Brighton (1900-1905).
in: « Cinéma », Cahiers I.D.H.E.C., Paris, 2, 1945.

Early Film Production in England. The origin of Montage, Close-Up and Chase Sequence.
in: « Hollywood Quarterly », Berkeley and Los Angeles, vol. I, 3, aprile 1946.

Les Apprentis Sorciers - D'Edison à Méliès.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 1, ottobre 1946.

An Index to the Creative Work of Georges Méliès.
(Special Supplement to « Sight and Sound », Index Series, 11).
London, 1947.

Lumière - The Last Interview.
in: « Sight and Sound », London, Vol. 17, 66, Summer 1948.

L'ultima intervista con Louis Lumière. Trad. di M. Verdone.
in: « Bianco e Nero », Roma, IX, 5, luglio 1948.

Jacques Feyder (1888-1948) *iniziatore della scuola realista francese.* Trad. e note di M. Verdone.
in: « Bianco e Nero », Roma, IX, 6, agosto 1948.

Le rôle du mouvement et du déplacement dans la naissance du language cinématographique.
in: « Bianco e Nero », Roma, IX, 9, novembre 1948.

La tecnica rivoluzionaria nella « Cabiria » di Pastrone.
in: « Cinema » n. s., Milano. IV, 58, 15 marzo 1951.

British creators of film technique.
1948.

SALVADORI, Fausto & GRANICH, Tom

Lineamenti di storia del cinema sociale americano.
in: « Bianco e Nero », Roma, X, 8, agosto 1949.

SCHOLTE, Hendrik

Neederlansche filmkunst.
Rotterdam, Brusse's Uitgeversmaatschappij, 1933, pp. 64, ill.

SCOTLAND, John (pseud.)

The Talkies. (With a foreword by Cecil M. Hepworth).
Industrial Book Co., 1931, pp. 194, ill.

SEATON, Marie

Turkish Prelude.
in: « Close Up », London, X, 4, dicembre 1933.

Perché « Que Viva Mexico! » rimase incompiuto.
in: « Cinema » n. s., Milano, I, 4, 15 dicembre 1948.

SELDES, Gilbert Vivian

The Movies come from America.
Pref. di Charlie Chaplin.
New York, Schibner's Sons, 1937, pp. 120, ill.
London, Botsford Ltd.

SERRANO, Alberto

Las peliculas españolas.
Barcelona, 1925.

SMIRNOVA, E. & PUDOVKIN, V.

Le cinéma sovietique. (Vedi: Pudovkin, V. & Smirnova, E.).

Il cinema sovietico (Vedi: Pudovkin, V. & Smirnova, E.).

SOCIETY FOR CULTURAL RELATIONS WITH THE U.R.S.S. & BRITISH FILM ACADEMY & NATIONAL FILM LIBRARY

Eisenstein 1898-1948.
London, Lund Huphries & Co., 1948.

SOFIA, Corrado

Appunti sul teatro e sul cinema cinese.
in: « Scenario », Roma, 2, 1933.

SOLLIMA, Sergio

Cinema in U.S.A.
Roma, Editrice « A.V.E. », 1947, pp. 235, ill. 190, 8°.

SOLSKI, Wacław

La fine di S. M. Eisenstein.
in: « Bianco e Nero », Roma, XI, 1, gennaio 1950.
(Trad. da: « Commentary » - American Jewish Committee - New York, VII, 3, 1949).

SORS, Ivan

Panoptikum cs. filmu od Zet do A. (Visione generale del film cecoslovacco dalla Z alla A).
Praha, Knihovna Filmového Kuryru, 1932, pp. 245, 8°.

SOUPAULT, Philippe

The American Influence in France. Trad. di Babette e Glenn Hughes.
Seattle, University of Washington Bookstore, 1930, pp. 23.

Legende de Charlot.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 21, aprile 1931.

SOVIETSKIJ ISTORICEKIJ FILM. (I film storici sovietici).

Moscva, E. Veisman Goskinoisdat, 1939.
(Testo in cecoslovacco).

SPACIL, Karl

Franz Freiherr von Uchatius.
in: « Schweizerische Zeitschrift für Artillerie und Genie », Frauenfeld, Vol. XLI, 1905.

STENZEL, Albert

Vom Kintopp zur Filmkunst. Menschen die Filmgeschichte machten.
Berlin, Herman Wandt, 1935, pp. 48, ill.

STERN, Seymour

The Birth of a Nation.
(Special Supplement to « Sight and Sound », Index Series, 4).
London, 1945.

David Wark Griffith. Part. I: The Birt of an Art, 1908-1915.
(Special Supplement to « Sight and Sound », Index Series, n. 2).
London, 1944.

David Wark Griffith. Part II: The Art Triumphant. b) *The Triangle Productions,* 1915-1916.
(Special Supplement to « Sight and Sound », Index Series, n. 7).
London, 1946.

David Wark Griffith. Part II: The Art Triumphat. c) *Intolerance.*
(Special Supplement to « Sight and Sound », Index Series, n. 8).
London, 1946.

David Wark Griffith. Part II: The Art Triumphant. d) *Hearts of the World,* 1918.
(Special Supplement to « Sight and Sound », Index Series, n. 10).
London, 1947.

L'opera di Griffith.
in: « Cinema », n. s., Milano, III, 36, 15 aprile 1950.

(STROHEIM)

Erich von Stroheim.
Numero special de « Ciné Club », Paris, II, n. 7, aprile 1949.

SVENSK FILMINDUSTRI

Svensk Filmindustri tjugufem är. (En bok om filmproduction och biografiörelse utgiven till jubileet av Aktiebolget Svensk Filmindustri).
(25 anni della Svensk Filmindustri: un libro sulla sua produzione e la sua biografia pubblicato in occasione del suo giubileo).
Stockholm, Svensk Filmindustri, 1944, pp. 294, ill. 140, 4°.

SZÓTS, István

Röpirat a magyar filmmüvészet ügyében. (Opuscolo circa l'arte del film ungherese).
Budapest, Edizione dell'autore, 1945.

TEPPE, Julien

Les tendances artistiques du cinéma français.
Aurillac, pp. 24, 8°.

TER-BRAAK, Menno

De absolute film.
Rotterdam, Brusse's Uitgeversmaatschappij, 1931, pp. 50, ill. 100.

TEUNISSEN, J.

Film en Film-wezen in Nederland.
Haag, Deschouw, 1942, pp. 31.

THEISEN, Earl

I primi soggetti.
in: « Cinema » v. s., Roma, IV, 64, 25 febbraio 1939.

(THRASHER, Frederic) a cura di

Okay for Sound: How the screen found its voice.
New York, Duell, Sloan and Pierce, 1946.

TRAUB, Hans

Die UFA.
Berlin, Ufa-Lehrschau, 1943, pp. 281.

TRUTAT, Eugene

Traité général des projections.
Paris, Gauthier-Villars, 1897.

La photographie animée.
Paris, Gauthier-Villars, 1899.

TUCCI, Giuseppe

Il cinema indiano.
in: « Bianco e Nero », Roma, VI, 1, gennaio 1942.

TYLER, Parker

Chaplin Last of the Clowns.
New York, Vanguard, 1948.

ULM, Gerith (von)

Charlie Chaplin, King of Tragedy.
Caldwell (Idaho), Caxton Printers, 1940, pp. 402, ill., 41.

UMBEHR, Heinz

Historique du film sonore.
in « La Revue du Cinéma », Paris, 12 luglio 1930.

VAESSEN, Kurt

Daten aus der Entwicklung des Rundfunks. Mit Vergleichszahlen aus der Geschichte des Film, der Presse und des Verkehrswesen.
Würzburg, Triltsch, 1938, pp. 58. (Zeitung und Leben 50).

VAISFELD, J.

C. Kosinzev i L. Trauberg.
Moskva, Goskinoisdat, 1940.

VAUGHAN, David

La danza nel cinema.
in: « Cinema », n. s., II, 16, giugno 1949.

VENTURINI, Franco

Origini del neorealismo.
in: « Bianco e Nero », Roma, XI, 2, febbraio 1950.

VERDONE, Mario

Aspetti del cinema messicano.
in: « Bianco e Nero », Roma, X, 4, aprile 1949.

S. A. Luciani.
in: « Bianco e Nero », Roma, XII, 1, gennaio 1951.

Zavattini, le Prévert italien.
in « Ciné Club », Paris, n. s., n. 2, gennaio-febbraio 1950.

VIAZZI, Glauco

Donne dietro la macchina da presa.
in: « Cinema », n. s., Milano, I, 4 e 5, 15 dicembre 1948 e 30 dicembre 1948.

A proposito di Jean Vigo.
in: « Bianco e Nero », Roma, X, 3, marzo 1949.

Cinema sovietico del dopoguerra.
in: « Bianco e Nero », Roma, X, 7, luglio 1949.

VIDAL, Léon

Le cinématographe.
in: « Moniteur de la Photographie », 1895.

(VIGO)

Jean Vigo.
Numero special de « Ciné Club », II, n. 5, febbraio 1949.

VILLEGAS LOPEZ, Manuel

Charles Chaplin, el genio del cine.
Buenos Aires, Editorial Americalee, 1943, pp. 296, ill. 47.

VINCENT, Carl

The Indipendent Cinema in Belgium.
in: « Close Up », London, vol. V, 4, ottobre 1929.

L'historique du cinéma belge et ses leçons.
in: « Le Cinéma en Belgique », Bruxelles, Reflets, 1940.

Del neorealismo.
in: « La Critica Cinematografica », Parma, III, 9, giugno-luglio 1948.

Parabola storica di David Wark Griffith.
in: « Bianco e Nero », Roma, IX, 10, dicembre 1948.

Carl Theodor Dreyer e la sua opera.
in: « Bianco e Nero », Roma, X, 10, ottobre 1949.

L'elemento comico in Méliès. (Con inediti di G. Méliès).
in: « Il film comico » a cura di Mario Verdone. (« Sequenze » - Quaderni del Cinema Parma, II, 5-6, gennaio-febbraio 1950).

La fotografia attraverso la storia del cinema.
in: « Ferrania », Milano, IV, 10, ottobre 1950.

Robert Flaherty l'uomo e l'opera.
in: « Ferrania », Milano, V, I, novembre 1951.

Un'eco inattesa del naturismo.
in: « Ferrania », Milano, V, I, novembre 1951.

Vita e morte del cinema svedese.
in: « Ferrania », Milano, V, 4, aprile 1951.

La parabola dell'espressionismo.
in: « Bianco e Nero », Roma, XIII, 1, gennaio 1952.

VITOUX, G.

La photographie du mouvement: cronophotographie, kinétoscope, cinématographie avec dessins.
Paris, Chaumer, 1896.

VOLKMER, Ottomar

Der Kinematograph oder die lebende Photographie.
Wien, 1897.

WEINBERG, Herman G.

An Index to Creative work of Erich von Stroheim.
(Special Supplement to « Sight and Sound », Index Series, 1).
London, 1943.

An Index to Creative work of Fritz Lang.
(Special Supplement to « Sight and Sound », Index Series, 5).
London, 1946.

Two Pioneers: Robert Flaherty, Hans Richter.
(Special Supplement to « Sight and Index Series, n. 6).
London, 1946.

WEISTEIN, Pierre & MARCHAND, René

L'art dans la Russie nouvelle: Le cinéma. (Vedi Marchand, R. & Weinstein, P.).

WESSEM, Constant (van)

De komische Film.
Rotterdam, Brusse's Uitgeversmaatschappij, 1931, pp. 56, ill. 40.

WHITE, Eric Walter

Walking Shadows. (An essay on Lotte Reiniger's silhouette films).
London, Leonard & Virginia Woolf, 1931, pp. 31.

WHITE Kenneth

F. W. Murnau.
in: « Hound and Horn », New York, vol. IV, 4, luglio-settembre 1931.

WILSON, Edmund

Eisenstein in Hollywood.
in: « The New Republic », New York, 4 novembre 1931.

WOCHENSCHAU (25 JAHRE) DER UFA

Geschichte der UFA Wochenschauen und Geschichten aus der Arbeit der Wochenschau-Arbeit.
Berlin, Illustrierte Filmwoche, 1939, pp. 51.
(Filmschaffen-Filmforschung. Schriften der UFA-Lehrschau. Bd. 1).

WORTZELIUS, Hugo

A decade of Swedish Films; a review of te forties.

in: « Biografbladet », Stockholm, XXX, 4, vintern 1949-50.

WOOTTEN, William Patrick

An Index to the Creative Work of John Ford.
(Special Supplemen to « Sight and Sound », Index Series, n. 13).
London, 1948.

YESUITOV, E.

Path of the Artistic Film 1919-1934.
Moscow, Kinofotoisdat, 1934, pp. 151, ill.

ZADDACH, Gehrard

Der Literarische Film. Ein Beitrag zur Geschichte der Lichtspielkunst.
Berlin, Dt. Filmwoche Vlgsges, 1929, pp. 75.

(ZEISS IKON)

75 Jahre Photo- und Kinotechnik. Festschrift hrsg. anlässlich der Feier des 75 jährigen Besteheus der Zeiss Ikon A. G. und ihrer Vorgängerfirmen 1867-1937, pp. 137, ill.

ZHDAN, V.

Voiennii film v godi velikoi otecestvennoi voini. (Il film di guerra negli anni della grande guerra patriottica). Pref. del Luogotenente Generale V. I. Morozov.
Moskva, Goskinoisdat, 1947.

C) - BIOGRAFIE, MEMORIE, ANEDDOTI

Nei lavori qui raccolti la testimonianza pittoresca prevale sull'intento critico; tanto che i saggi sull'opera completa di un regista, quelle che in un certo senso si potrebbero considerare le biografie spirituali, sono stati esclusi da questo paragrafo e rinviati alle Monografie Storiche o alla Critica. E' il caso di parecchi libri e articoli su Chaplin: molti di essi si trovano tra le Monografie per il loro metodo storico; altri nella Critica; qui si troveranno solo le memorie e le biografie romanzesche.

Inoltre avvertiamo che le biografie di registi-attori (Chaplin, Stroheim), che abbiano il carattere storico accennato, si trovano qui, e non sono ripetute nel seguente paragrafo « Biografie di attori ».

ACKERMAN, Carl William

George Eastman. Introduzione di Edwin R. A. Seligman.
Boston, New York, Haughton Mifflin Co., 1930, pp. 522, ill.

ALBRECHT, Vladimir

25 *roku ve sluzbách cerného umeni.* (25 anni al servizio dell'arte vera).
Praha.

ALLEN,

Les joies de Hollywood.
Paris, Calman-Levy, 1940.

ALLGEIER, Sepp

Die Jagd nach dem Bild. 18 *Jahre als Kameramann in Arktis und Hochgebirge.*
Stuttgart, Englhorn, 1931, pp. 159, ill.

ALLISTER, Ray

Friese-Greene; Close-up of an Inventor.
London, Marsland Publ., 1948.

ANDERS, Franz E.

In der grünen Hölle. Kurbelfahrten durch Nordbrasilien.
Berlin, Scherl, 1937, pp. 246.

ANNENKOV, Georges

En habillant les vedettes.
Paris, Robert Maran, 1951.

ANTHEIL, George

Bad Boy of Music.
Garden City (N. Y.), Doubleday-Doran, 1945.

ANTONGINI, Tommaso

Vita segreta di Gabriele D'Annunzio. (Cap. VII: « D'Annunzio e il cinema »).
Milano, Mondatori, 1936.

D'Annunzio.
Boston, Little, Brown Co., 1938, pp. 583.

ARLAND, R. M.

Cinéma bouffe. (*Le Cinéma et ses Gens*).
Paris, Ed. Jacques Melot, pp. 280.

ARNFELD, Julius

Tierfang mit der Kamera.
Halle, Knapp, 1935, pp. 42.

ARNOUX, Alexandre

Du muet au parlant. Souvenirs d'un témoin.
Paris, La Nouvelle Edition, 1946, pp. 216, ta. f. t. 8.

ARVIDSON, Linda (Mrs. D. W Grif. fith)

When the Movies were Young.
New York, E. P. Dutton and Co., 1925, pp. 256, ill.

ATASCEVA, Pera & KOROLEVICH, Vladimir

Erich Stroheim.
Moskva, Kinopechat, 1927, pp. 16, ill.

BARBARO, Umberto

Ricordo di S. A. Luciani.
in: « Filmcritica », Roma, I, 2, gennaio 1951.

BARKAS, (Mrs.) Natalie (Webb)

Behind the Camera.
London, G. Bless, 1934, pp. 237, ill.

BECKER, Johannes

Die Tragödie des William Fox.
Berlin, Berliner Funkstunde, 1931.

BEHIND THE SCENES OF « ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT »

A dramatic album.
Los Angeles, Alamore Press, 1930, pp. 94, ill.

BERSAUCOURT, (de) E. S.

Monde de cinéma.
Paris, Chiron, 1927.

BIANCONI, Luigi

D'Annunzio e il cinema.
in: « Bianco e Nero », Roma, III, 11, dicembre 1939.

BOWMAN, William Dodgson

Charlie Chaplin, His Life and Art.
New York, John Day Co., 1931, pp. 134, ill.
London, George Routledge & Sons, 1931.

BOX, Sindney & COX, Vivian

The Bad Lord Byron.
London, Convoy Publ., 1949.

BRYAN, George S.

Edison. The Man and his Work.
Garden City (N. Y.), Garden City Publ., Co., 1926, pp. 350.

BURBIDGE, Claude

Scruffy: Hhe Adventures of a Mongreil in Movieland.
London, Hurst and Blackett, 1937

BURGER, Erich

Charlie Chaplin, Bericht seines Lebens. Pref. di C. Chaplin.
Berlin, Mosse, 1929, pp. 143.

CAIRN, James

The Heart of Hollywood. (Biographies).
London, Richard Madley, 1942, pp. 224.
(2ª ed.: David S. Smith, 1945).

CALVINO Vittorio

Guida al cinema. Pref. di Vittorio De Sica.
Milano, Accademia, 1949, pp. 359, ill., 8°.

CARLSON, V. & GOLDSTEIN, H.

Movie Kings.
Minneapolis, Huddle Publ. Co., 1937-38.

CARR, Harry C.

How the Great Directors Work.
in: « Motion Picture Magazine », vol. 29, 128, maggio 1925.

Los Angeles, City of Dreams.
New York, 1935.

Charlie Chaplin's Story; as narrated by Mr. Chaplin himself to Photoplay magazine's special representative.
in: « Photoplay », luglio, agosto, settembre, ottobre, 1915.

CATELAIN, Jacques

Marcel L'Herbier.
Paris, Vautrain, 1950, pp. 160, ill. 32.

CENDRARS, Blaise

Hollywood la Mecque du cinéma.
Paris, Grasset, 1928, pp. 213, 2ª ed.: 1936.

CHAMSON, André

Souvenirs sur King Vidor.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 11, giugno 1930.

CHAPLIN, Charles S.

My Trip Abroad.
New York, Harper, 1922, pp. 155, ill.

Hura do Evropy. (Riflesso d'Europa). (My Trip Abroad).
Trad. di Ladislav Vymetal.
Praha, Synek, 1929, pp. 146, 8°.

Wy Wonderful Visit.
London, Hurst and Blackett, 1922, pp. 221.

A Comedian sees the World.
New York, Crawell Publ. Co., 1933, pp. 58.

Mes voyages. Trad. di Hourey.
Paris, Kra, 1928, pp. 232, ill. 16.

Scritti su se stesso e sull'arte del film.
in: « La figura e l'Arte di Charlie Chaplin ». (Vedi in Cap. III B).

CHARLIE CHAPLIN'S OWN STORY

being the faithful recital of a romantic career, beginning with early recollections of boy-hood in London and closing with the signing of his latest motion picture contract.
Indianapolis, Bobb-Merril, 1916, pp. 257, ill.
(Di tale libro esiste solamente una copia custodita al Library of Congress di Washington; tutte le altre furono distrutte dall'editore per ordine dello stesso Chaplin).

CHARLOT.

Numero special de « Les Chronique du Jour ».
(Vedi in Cap. III B).

CHAPEROT, Georges

Souvenirs sur Jacques Feyder.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 12, luglio 1930.

CHARTIER, J. P. & DESPLANQUES, R. P.

Derrière l'écran.
Paris, Ed. Spes, 1950, pp. 192.

CHELLE, Gaston

Comment j'ai filmé le depart des forçats.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 21, aprile 1931.

CHRISTESON, Frances Mary & CHRISTESON, Helen Mae

Wild Animal Actors. (With an Introduction by Frank Buck).
Chicago, Whitman, 1935, pp. 157, ill.

CLAIR, René

Réflexion faite. Notes pour servir à l'histoire de l'art cinématographique de 1920 à 1950.
Paris, Gallimard, 1951, pp. 270, 16°.

COCTEAU, Jean & (FRAIGNEAU, André)

Entretiens autour du cinématographe. Recueillis par André Fraigneau.
Paris, André Bonne, 1951, pp. 167.

COCTEAU, Jean

La Belle et la Bête; Journal d'un film.
Paris, Janin J. B., 1946, pp. 255, ill., 8°.

COLOMBINI, Umberto

Hollywood, visione che incanta.
Torino, Lattes & C., 1929.

CONNERS, Marilynn

What Chance have in Hollywood? Intimate Information concerning the Movie Capital of the World.
New York, 1924.

COOPER, Merian C.

« *Grasse* ». (With a Foreword by William Beebe).
London, Putnam's, 1925, pp. 362, ill.

COTES, Peter & NIKLAUS, Thelma

The Little Fellow. The Life and Work of C. S. Chaplin.
London, Paul Elek, 1951, pp. 160, ill. 38.

COX, Vivian & BOX, Sidney

The Bad Lord Byron.
London, Convoy Publ., 1949.

(CROSS, Brenda) a cura di

The Film « Hamlet »: A Record of its Production.
London, The Saturn Press, 1948.

CRUMP, Irving

The Boy's Book of Newsreel Hunters.
New York, Dodd, Mead and Co., 1933, pp. 244, ill.

CUENCA, Fernandez Carlos

Historia anecdotica del cinema.

D'AMBRA, Lucio

Sette anni di cinema. Ricordi di Lucio D'Ambra.
in: « Cinema », Roma, 11, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 25, 28, 29, 33, 35, III, 39, 25 gennaio 1937-10 febbraio 1938.

(DANISCHEWSKY, M) a cura di

Michael Balcon's 25 Years in Flms.
World Films Publ., 1947.

DEANS, Marjorie

Meeting at the Sphinx: Gabriel Pascal's Productions of Shaw's « Caesar and Cleopatra ». (With a forewords by both the author and producer, Bernard Shaw and Gabriel Pascal).
London, Mac Donald, 1946, pp. 146.

DEBRIES, Erwin

Hollywood, wie es wirklich ist.
Zürich, Orell Fuessli, 1930, pp. 56, ill. 61.

Hollywood as it Really is.
London, Routledge.

DEKEUKELEIRE, Charles

Afrique, journal d'un voyage au pays noir.
Bruxelles, Edition La Maison du Poete, 1940.
(per la produzione di « Terres brulées »).

DELLUC, Louis

La jungle du cinéma.
Paris, Aux Editions de la Siréne, 1921, pp. 237, 8º.

DELMONT, Joseph

Wilde Tiere im Film. Erlebnisse aus meinen Filmaufnahmen in aller Welt.
Stuttgart, Dieck, 1925, pp. 181, ill.

Wild Animals of the Films; Trad. (dal tedesco) di G. Morrison Gilmour.
London, Methuen, 1925, pp. 222.

Divora zvirata ve filmu. (Animali selvaggi nel film).
Praha, Sfinx, 1927, pp. 184, 8º.

DE MILLE, Cecil Blount

Cecil B. De Mille writes about the Movies.
in: Speed, F. Maurice: « Film Review », 1946.

DE MILLE, William Churchill

Hollywood Saga. (With a foreword by John Erskine).
New York, Dutton, 1939, pp. 319, ill.

DESPLANQUES, R. P. & CHARTIER, J. P.

Derrière l'écran.
Paris, Ed. Spes, 1950, pp. 192.

DEY, Martin

Nibelungenbuch und Nibelungenfilm. Betrachtungen eines Leica.
Dortmund, Fr. W. Ruhfuss, 1924, pp. 28.

DICKSON, William Kennedy Lauries & DICKSON, Anthonia

The Life and Inventions of Thomas Alva Edison.
New York, Boston, Crowell and Co., 1894.

DICKSON, William Kennedy Laurie

The Biograph in Battle. (Its story in the South African War).
(Related with personal experieces).
London, T. Fisher Unwind, 1901, pp. 296, ill.

(DI GIAMMATTEO, Fernaldo) a cura di

Ricordi autobiografici di Joris Ivens.
in: « Bianco e Nero », Roma, X, 10, ottobre 1949.

DOLETTI, Mino

Aneddoti del cinema.
Bologna, Stab. Poligrafici Riuniti, 1930.

DOYLE, George Ralph

Twenty Five Years of Films. Reminiscences and reflections of a critic.

(With a foreword by Alexander Korda).
London, The Mitre Press, 1936.

DRINKWATER, John

The Life and Adventures of Carl Laemmle (With a foreword by Will H. Hays).
New York, G. P. Putnam's Sons, 1931, pp. 288, ill.
London, Heinemann, 1931.

DROVETTI, Giovanni

Cinema d'altri tempi (I).
in: « Cine », Torino, I, 1, 1 agosto 1945.

Rievocazioni del cine muto. (II).
in: « Cine », Torino, I, 2, 15 agosto 1945.

Ida Rubinstein e la Nave. (III).
in: « Cine », Torino, I, 3, 1 settembre 1945.

Da Saetta a Ghione a Maciste. (IV).
in: « Cine », Torino, I, 5, 1 ottobre 1945.

Glorie della ribalta sullo schermo. (V).
in: « Cine », Torino, I, 8, 15 novembre 1945.

Sorge l'U.C.I. (VI).
in: « Cine », Torino, II, 5, marzo 1946.

Case cinematografiche milanesi. (VII).
in: « Cine », Torino, II, 11, 1 giugno 1946.

DUPONT, Ewald André & LUBITSCH, Ernst

Hollywood. Das Filmparadies.
Berlin, 1927, pp. 24.

DYER, Frank Lewis & MARTIN, Thomas C.

Edison, His Life and Inventions.
New York, Harper, 1929, pp. 527, ill. 50.

DYERRE, Georges

Petite histoire du cinéma et du phonographe.
(Article publié par « Cinémagazine » et reproduisant des confidences de Charles Pahé), Paris, Maggio 1922.

EDDY, Robert

Charlie Chaplin. Hans Liv og Levned. (Charlie Chaplin. La storia della sua vita).
Köbenhavn, Zinklar Zinglensen og Co., 1928, pp. 114, ill., 8°.

(EDISON)

Thomas Alva Edison: The life story of a great American.
London, Harrap, 1917, pp. 216.

EFIMOV, N.

Georges Vilgelm Pabst. Pref. di N. Otten.
Moskva, Iskusstvo, 1936, pp. 84.

EHREMBURG, Ilja

Die Traumfabrik: Cronik des Films.
Berlin, Malik Verlag, 1931, pp. 310. (4 edizioni).

Usine de rèves.
Paris, Gallimard, 1932, e in: « Revue du Cinéma », Paris, n. 23-27, 1931.

EICHHORN, Franz

Deutsche Filmleute am Amazonenstrom 1929,31.
Berlin, Leipzig, Hillger, 1935, pp. 31.
(Hillgers dt. Jugendbücherei, Nr. 561).

EISENSTEIN, S. M.

How we Filmed « Ivan the Terrible ».
in: « Cinema », Moscow., 2, febbraio 1945.

Autobiography.
in: « International Literature », Moskow, 4, ottobre 1933.

EMERSON, J. & LOOS, Anita

Breaking into the Movies.
New York, James McCann Publ. Co., 1921, pp. 115.

EMMER, Luciano

Dieci anni di lavoro e di vita.
in: « Bianco e Nero », Roma, XI, 8-9, agosto-settembre 1950.

FABRE, Saturnin

Douche écossaise.
Paris, Fournier Valdès, 1948, pp. 292, ill.

FERRO, Antònio

Hollywood capital das imagens.
Lisboa, Ed. Portugal-Brasil, pp. 236, 8°.

FEYDER, Jacques & ROSAY, Françoise

Le cinéma, notre metier.
Genève, Albert Skira, 1944, pp. 144, 8°.

FEYDER, Jacques

Impressions d'Hollywood.
in: « L'Ordre », Paris, 27 agosto 1933.

FLAHERTY, Frances Hubbard & FLAHERTY, Robert

My Eskimo Friends. « Nanook of the North ».
New York, Doubleday, Page, 1924, pp. 170, ill.

FLAHERTY, Frances Hubbard

Elephant Dance. (With a preface by John Collier).
New York, Scribner's, 1937, pp. 136, ill.

Sabu; The Elephant Boy.
Oxford University Press, 1937, pp. 62, ill.

FLAHERTY, Robert

L'occhio e la penna del nostro secolo.
in: « Cinema », n. s., Milano, IV, 57, 1 marzo 1951.

FLOREY, Robert

Filmland; Los Angeles et Hollywood, les capitales du cinéma.
Paris, Editions de Cinémagazine, 1923, pp. 327, ill.

Jak tocil Douglas Fairbanks « Robina Hooda ». (Come Douglas Fairbanks girava « Robin Hood »).
Praha, 1923.

Charlie Chaplin. Pref. di Lucien Wahl.
Paris, Jean Pascal, 1927, pp. 64.

Deux ans dan les Studios americains.
Paris, Jean Pascal, pp. 275.

Hollywood d'hier et d'aujourd'hui. Preface de R. Clair, introduction de C. Chaplin, presentation de M. Bessy.
Paris, Prisma, 1948, pp. 385, ill. 96.

FOWLER, Gene

Father Goose; The story of Mack Sennett.
New York, Covici, Friede, 1934, pp. 407, ill.

FOWLER, Roy Alexander

Orson Welles: A First Biography.
London, Pendulum Publ., 1946, pp. 100, ill. 40.

FOX, Charles Donald

Famous Film Folk. (A gallery of life portraits and biographies).
New York, Doran, 1925, pp. 256, ill. 242.

FRACCAROLI, Arnaldo

Hollywood paese d'avventura.
Milano, Treves, 1929, pp. 158.

(FRAIGNEAU, André) & COCTEAU, Jean

Entretiens autour du cinématographe.
(Vedi Cocteau, J.).

FRANK, Nino

25 ans dans le Noir.
Paris, 1943.

Petit cinéma sentimental.
Paris, La Nouvelle Edition, 1950, pp. 230. Preface de H. Jeanson.

FREDDI, Luigi

Il cinema. Miti, esperienze e volto di un regime totalitario.
Roma, L'Armata, 1949, 1° vol.: pp. 450; 2° vol.: pp. 550.

FURNISS, Harry

Our Lady Cinema; How and why I went into the photoplay world and what I found there.
Bristol, J. W. Arrowsmith, 1914, pp. 208, ill.

GARNETT, Tay

Tall Tales from Hollywood.
New York, Liveright Inc., 1932, pp. 96.

GENTHE, Arnold

As I Remember.
New York, J. Day and Reynal & Hitchcock, 1936.

GERALD, Jim

Du Far West au cinéma.
Paris, Melot, 1945.

GILSON Paul

Cinémagic. Pref. di René Clair.
Paris, André Bonne, 1951.

Histoire du cinéma. Memoires, portraits, mythologie.
Paris, André Bonne, 1951.

GOLDWYN, Samuel

Behind the Screen.
New York, Doran Co., 1923, pp. 263, ill.

GORDON, Jean & Cora

Star Dust in Hollywood.
New York, Harrap, 1931, pp. 301, ill., 8°.

GRACE, Dick

Squadron of Death; The true adventures of a movie planecrasher.
New York, Doubleday Doran, 1929, pp. 304.

I am Still Alive. (With an introduction by William A. Wellmann, director of « Wings », « Young Eagles »).
New York, Rand McNally, 1931, pp. 255, ill.

GREGOR, Achille

Pesinky do filmoveho nebe. (Sentieri del cielo cinematografico).
Praha, 1940.

GRIFFITH, David Wark

An Old-timer Advises Hollywood.
in: « Liberty », 17 giugno 1937.

GRIFFITH, (Mrs.) D. W. (vedi: ARVIDSON, Linda)

GRIMOIN-SANSON, Raoul

Le Film de ma vie.
Paris, Les Edition Henry-Parville, 1926, pp. 174, ill.

GOLDSTEIN, H. & CARLSON, S.

Movie Kings.
Minneapolis, Huddle Publ. Co.,

GUETTA, René

Sous le ciel d'Hollywood: Trop près des etoiles..
Paris, Plon, 1929, pp. 251, 16°.

GUITRY, Sacha

If I Remember Right.
London, Methuen, 1935.

HAYER, Lucien

Comment j'ai filmé une exécution capitale.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 21, aprile 1931.

HELLSEN, Henry

Hollywood 1927. Berömtheder i Naerbillede. (Hollywood 1927. Celebrità in primo piano).
Kobenhavn, Gyldendalske Boghandel, Nordiak Forlag, 1927, pp. 155, 8°.

HENDING, Arnold

Da Isbjörnen var lille. (Quando l'orso bianco era piccolo).
Köbenhavn, Forlaget Urania, 1945, pp. 134, ill., 8°.

HEPWORTH, Cecil M.

Those were the Days: Reminiscences by a pioneer of the earliest days of cinematogrgaphy.
in: « Penguin Film Reviey », London, New York, 6, 1948.

Came the Dawn: Memories of a film pionieer.
London, Phoenix House, 1951, pp. 207.

HOLSTIUS, E. Nils

Hollywood trough the Back Door.
New York, London, Longmans, Green and Co., 1937, pp. 316.

HUBERT, Ali

Hollywood. Legende und Wirkliechkeit.
Leipzig, E. H. Seeman, 1929, pp. 190.

HUDSON, Will E.

Icy Hell; experiences of a news reel cameraman in the Aleutians Islands, Eastern Siberia and the Arctic fringe of Alaska.
New York, Stokes, 1937, pp. 308, ill.

(HUGHES, L. A.) a cura di

The Truth about the Movies, by the Stars.
Los Angeles, Hollywood Publ., 1924, pp. 544.

HUTTON, Clayton

The Making of « Henry V ».
London, Eagle Lion Film Distributors, 1944.

IRWIN, William Henry

The House that Shadows Built; A biography of Adolph Zukor.
New York, Doubleday, Doran and Co., 1928, pp. 293, ill.

(JAMES, David) a cura di

Scott of the Antarctic.
London, Convoy Publ., 1948.

JAMESON, Amable

Biographie de King Vidor.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 11, giugno 1930.

JEANNE, René

Cinéma, amour et c.ie.
Paris, L. Querelle, 1929.

Tu seras star!
Paris, Nouvelle Societé d'Edition, 1930, pp. 240.

JOHNSON, Martin

Cannibal-Land; Adventures with a camera in the New Hebrides.
New York, Houghton & Mifflin, 1922, pp. 191, ill.

Safari; A saga of the African blue.
New York, Putnam's, 1929, pp. 281, ill.

Lion; African adventure with the king of beasts.
New York, Putnam's, 1929, pp. 281, ill.

Over African jungles.
New York, Harcourt Brace, 1935, pp. 263, ill.

Congorilla; adventures with Pygmies and gorillas in Africa.
New York, Brewer, Warren and Putnam, 1937, pp. 281, ill.

JOHNSTON, Alva

The Great Goldwyn; A brilliant portrait of one the most important and most incredible moguls of he motion Picture industry.
New York, 1937.

JONES, Charles Reed

Breaking into the Movies.
New York, Union Press, 1927, pp. 224.

JONES, Francis Arthur

Thomas Alva Edison; Sixty years of an inventor's life.
London, Hodder and Stoughton, 1907, pp. 178.

JORDAAN, L.-J.

Joris Ivens.
Amsterdam,, De Spieghel, 1931.
Mechelen (Malines), Het Kompas, 1931.

KAHN, Gordon

Hollywood on Trial: The Story of the 10 who were Indicted.
Introduzione di Thomas Mann.
New York, Boni and Gaesr, 1948.

KALATAZOV, M.

Lizo Gollivuda. (Il viso di Hollywood).
Moskva, Goskinoisdat, 1949.

KARNO, Fred

Les dèbuts de Charlot.
in: « Vu », Paris, numero speciale, aprile 1951.

KEENE, Ralph & LEE, Laurie

We made a Film in Cyprus.
London, New York, Toronto, Longmans, Green and Co., 1948, pp. 92, ill.

KESSEL, Joseph

Hollywood ville mirage.
Paris, Gallimard, 1937, pp. 173.

KISH, Egon Erwin

Charles Chaplin au Studio.

in: « La Revue du Cinéma », Paris, 8, marzo 1930.

KNEPPER, Max

Sodom and Gomorrah; The Story of Hollywood.
Los Angeles, 1935, pp. 236.

KOEBNER, Franz Wolfgang

Hinter den Filmkulissen.
Berlin, Buch-Film-Verlag, 1920, pp. 111.

KOROLEVICH, Vladimir & ATASCEVA, Pera

Erich Stroheim.
Moskva, Kinopecht, 1927, pp. 16, ill.

KULESCIOF, Lev

Nasci pervie opiti. (I nostri primi tentativi).
in: « Sovietscoe Kino », Moskva, 1934.

LABORDE-GUICHE

Petite histoire de l'art et des artistes: le cinéma et les cinéastes.
Paris, Fernand Nathan, 1950, pp. 159, 8°.

LANDERY, Charles

Hollywood is the Place!
London, Dent, 1940.

LAPIERRE, Marcel

Aux Portes de la Nuit: le roman d'un film.
Paris, Nouvelle Edition, 1946, pp. 248, ill. 8, 16°.

LEE, Laurie & KEENE, Ralph

We made a Film in Cyprus.
(Vedi: Keene, R.).

LELOIR, Maurice

Cinq mois à Hollywood avec Douglas Fairbanks.
Paris, J. Peyronnet et C.ie, 1929, pp. 194.

LEWIS, Cliff & TROTTA, Vincent

Screen Personalities.
New York, Grossett & Dunlap, 1933, pp. 109, ill.

LINDSAY, Hilda

Gone to the Pictures.
London, Jarrold, 1946.

LIOTARD, A. & THEVENOT, J. & SAMIVEL

Cinéma d'exploration - Cinéma au long cours.
Paris, Chavane, 1950, pp. 127.

LO DUCA, Joseph Marie

Ghione l'avventuroso.
in: « Cinema », v. s., Roma, VI, 109, 10 gennaio 1941.

Six lettres perdues.
Paris, O.S.C., 1944, pp. 32., ill. 6.

LOOS, Anita & EMERSON, John

Breaking into the Movies.
(Vedi: Emerson, John).

LOWREY, Carolyn

The First one hundred noted Men and Women of the Screen.
New York, Moffat, Yard, 1920, pp. 201, ill.

LUBITSCH, Ernst & DUPONT, Ewald André

Hollywood. Das Filmparadies.
Berlin, 1927, pp. 24.

MAITRES DU CINÉMA SOVIETIQUE AU TRAVAIL, (Les)

Service Cinématographique de l'U.R.S.S. en France, 1946, pp. 120, ill. 49.
Contiene scritti di: Alexandrov, Eisenstein, Pudovkin, ecc.

MALINS, (Lieut.) Geoffrey H.

How I Filmed the War: A record of the extraordinary experiences of the man who filmed the great Somme Battles.
Edited by Low Warren.
New York, Low Warren, 1919, pp. 319, ill., 8°.

MARION, Denis

Aspects du cinéma.
Bruxelles, Les Edition Lumiére, 1945, pp. 115, 8°.

Le cinéma par ceux qui le font.
Paris, Ed. Fayard, 1949, pp. 408.

MARTIN, Thomas & DYER, Frank Lewis

Edison, Hif Life and Inventions.
(Vedi: Dyer, F. F.).

MÉLIÈS, Georges

Mes mémoires.
in: Bessy, M. & Lo Duca, J. M.: « Georges Méliès, mage ».
(Vedi in Cap. II, B.).

Le memorie di Georges Méliès.
in: « Cinema », v. s., Roma, III, 40, 41, 42, 43, 44, 25 febbraio 1938-25 aprile 1938.

Un superfilm del 1902.
in: Cinema » v. s., Roma, I, 6, 25 setembre 1936.

MENDEZLEITE, Fernando

Historia anecdòtica del cinema.
Madrid, 1940.

MESGUICH, Félix

Tour de manivelle.
Paris, Grasset, 1933, pp. 306.

MESSTER, Oskar

Mein Weg mit dem Film. Hrsg. im Auftrag der Deutschen Kino-Technischen Ges.
Berlin, Max Hesse, 1936, pp. 150, ill. 158.

MEUNIER, C. Surcouf

Hollywood au ralenti.
in: « L'Art Cinématographique », Paris, vol. V (vedi in Cap. I).

(MICHA, René) a cura di

Jacques Feyder ou le cinéma concret. (Vedi in Cap. II, B.).

MIDA, Massimo

Storia di Pathé.
in: « Cinema », v. s., Roma, V, 86, 25 gennaio 1940.

Breve storia di Léon Gaumont.
in: « Cinema », v. s., Roma, V, 91, 10 aprile 1940.

MILHAUD, Darius

Deux expèriences de film sonore.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 5, novembre 1929.

MINNEY, Rubeygh James

Hollywood by Starlight.
London, Chapman and Hall, 1935, pp. 264, ill.

MORECK, Curt

Sittengeschichte des Kinos.
Dresden, Aretz, 1926, pp. 283, ill.

MULLEN, Pat

Man of Aran.
New York, Dutton, 1935, pp. 286, ill.

MURNAU, F. W.

L'étoile du Sud.
in: « La Revue du Cinéma », Paris, 23, maggio 1931.

(NAUMBURG, Nancy) a cura di

We Make the Movies.
New York, W. W. Norton and Co., 1937, pp. 286, ill.
London, Faber and Faber, 1938.
Contiene scritti di: Lasky, Marx, Howard, Cromwell, Bette Davis, Paul Muni, John Arnold, Disney, ecc.

Silence on tourne! Pref. e Trad. di J. G. Auriol.
Paris, Payot, 1938, pp. 290, 8°.

NIKLAUS, Thelma & COTES, Peter

The Little Fellow. The Life and Work of Ch. S. Chaplin.
(Vedi: Cotes, P.).

NOBLE, Peter

Hollywood Scapegoat; The biography of Erich von Stroheim.
London, The Fortune Press, 1950, pp. 249, ill. 65, 8°.

Duello di von Stroheim per la regina Kelly. (Estratto da: Hollywood Scapegoat; The biography of Erich von Stroheim »).
in: « Cinema » n. s., Milano, IV, 70, 15 settembre 1951.

NOVERRE, Maurice

Emile Reynaud, sa vie et ses travaux.
Brest, Nouvel Art Cinématographique, 1926, pp. 97.

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*
Autorizzazione n. 2578 dell'11-3
Soc. Poligrafica Commerciale - Roma - Via Emilio Faà di Bruno, 7 - Tel. 34-734